اعترافات روائي شاب

CONFESSIONS OF A YOUNG NOVELIST

أمبرتو إكو

UMBERTO ECO

ترجمة

ناصر الحلواني

اعترافات روائي شاب

Confessions of a Young Novelist

أمبرتو إكو

Umberto Eco

ترجمة

ناصر الحلواني

Nasser ElHalawani

مقدمة المترجم

إن قراءة إكو أشبه برحلة عبر الزمان والمكان، إبحار في محيطات شاسعة البعد، عميقة القرار، اجتياز أنهار برية، تأخذ بقاربك إلى مهاوي شلالات مفاجئة ومدهشة، تجد عقلك يسبح في بحيرات ذاخرة بالغرائب، أو خائضا في غابة من السرود المشكولة أشجارا، تحيا في مساربها عجائب المخلوقات اللغوية، وما يذهلك من مفردات أزهرت، فقط، في أرضه، وبراعم من خيال منسوج بتواريخ غامضة، مخبأة في سراديب زمانية، وكهوف مكتبية عتيقة، لا ينالها إلا من حاز سر الولوج إلى فضائها، وقدر على فك شفرة الدخول إلى غياهب عصور ، مضت مثل سفن مشرعة في التاريخ، لم نرى غير أشرعتها البعيدة، فيما تنطوي خفاياها على صناديق ذخائر، لا تُفتح إلا لمن يملك الجرأة على نطق الكلمة، السر، المفتاح، فتبيح له معانيها، ينهل من تراثها ما يشاء.

الأمر أشبه بمغامرة، أو هوس ثقافي، للمؤلف والقارئ، والمترجم؛ أن تخوض في بحر ثقافي، أو مفازة من المعارف، لا حدود لهما، تتلامس حدودهما مع كافة الثقافات، بلا رهبة، أو إساءة

تقدير، يأخذك إليه إكو بحماسة فارس، يقصد أرضه المقدسة، ليكشف لك ما استنبطه من كنوز، وما جمعه من جواهر المعرفة، عتيقها وحديثها.

إن إكو نموذج للأكاديمي المثقف المبدع، فبحثه دؤوب في دراساته العلمية، وعميق التقصي، يغوص بعيدا في مصادره، وخاصة القروسطية، التي شغف بها، موسوعي المعرفة، في لغاتها العديدة، وهو مثال يُحتذى به كمبدع؛ بطريقته في التحضير لأعماله، وهو ما يتحدث عنه بتفصيل في كتابه هذا، من مراجعة للأماكن الحقيقية لأحداث رواياته، وتطورها التاريخي، وما كانت عليه في الفترة الزمنية التي يتناولها عمله الروائي، بدقة بالغة، من اهتمام بالتفاصيل العارضة، مثل حال المناخ، والأزياء السائدة، واللهجات، والمفردات اللغوية الشائعة، وأساليب الشخصيات، وخصوصيات الجماعات والطوائف، مع ثراء لغوي مثير للإعجاب، إضافة إلى دراسته للأساليب الأدبية السابقة، وفهمه لمكانة ما أنجزه بينها، وتحقيق خصوصيته، واستفادته من الأعمال الرائدة، وإن بشكل إيجابي وذكي، من حيث التناص معها، أو

الاقتباس منها.

ولهذا كانت الصعوبة، والمتعة في الوقت ذاته، في ترجمة مثل هذا العمل، الذي احتاج إلى، في فقرات منه، إلى الترجمة عن لغات عدة، كاللاتينية، والفرنسية، والإيطالية، والبحث أحيانا عن ترجمة لمفردات لم تعد موجودة في القواميس، وكذلك ترجمة العديد من المقتطفات الروائية والشعرية، سواء له، أو لغيره، والتي سبق ترجمتها إلى العربية، بواسطة مترجمين متميزين، فكان التحدي كبيرا.

وهذا الكتاب تسجيل للتجربة الشخصية لمؤلفه، في عالمه الإبداعي، فيه الكثير من التجارب والخبرات الممتعة، والأكثر من الفوائد المهمة للمبدعين، خاصة الشباب، ليتعلموا أن الإبداع الأصيل لا يقوم على الموهبة وحدها، بل على أضعافها من البحث والفهم، والاطلاع، والتجريب، والصقل.

آمل أن تكون الترجمة قد وفَّت الكتاب حقه، وقدرت على صياغته في لغة سلسة، غير مخلة أو مبالغة، ويسرت الاستفادة منه.

ناصر الحلواني

1

الكتابة من الشمال إلى اليمين

عنوان هذه المحاضرات هو " *مذكرات روائي شاب* ، وربما يتساءل المرء: لماذا "شاب"، وأنا أخطو إلى العام السابع والسبعين من عمري. لكن ما حدث هو أني نشرت روايتي الأولى " *اسم الوردة*" عام 1980، ما يعني أني بدأت حياتي كروائي منذ ثمانٍ وعشرين سنة فقط. وهكذا، فإني أعتبر نفسي روائيا شابا، وبالتأكيد، روائيا واعدا، لم ينشر سوى خمس روايات حتى الآن، وسينشر العديد غيرها خلال الخمسين عاما القادمة.

هذا العمل المتواصل لَمَّا ينتهي بعد (وإلا ما كان متواصلا) ولكني آمل أن يكون قد تراكم لدي ما يكفي من الخبرة كي ألقي بعض الكلمات حول طريقة كتابتي.

وتماشيا مع الروح العامة لـ "محاضرات ريتشارد إلمان"[1] سوف

[1] تقام هذه المحاضرات في جامعة إيموري، في الولايات المتحدة، تكريما لاسم ريتشارد إلمان (1918 1987)، أول من شغل منصب أستاذ كرسيّ في جامعة إيموري منذ عام 1980 حتى عام 1987. ويعتبر إلمان واحداً من أهم كتَّاب السير الأدبية، فقد

أركز على رواياتي لا على مقالاتي، رغم أنني أعتبر نفسي أكاديميا محترفا، أما كروائي فأراني مجرد هاو.

بدأت كتابة الروايات في طفولتي. كان العنوان هو أول ما يرد على خاطري، وغالبا ما كنت استوحيه من كتب المغامرات الرائجة في تلك الأيام، والتي كانت تشبه قصص "*قراصنة الكاريبي*"[1]. وعلى الفور كنت أقوم برسم كافة أحداث الرواية، ثم أشرع لاحقا في كتابة الفصل الأول. ولكن، حيث أنني كنت أكتب بحروف كبيرة داكنة، محاكيا الكتب المطبوعة، فقد كان ينتابني الإعياء بعد صفحات قليلة، ومن ثَم أتخلى عن الأمر برمته.

كان كل عمل من أعمالي، بالتالي، عبارة عن تحفة فنية غير

كتب سيرة أوسكار وايلد وجيمس جويس، بالإضافة إلى أنه أكاديميّ ومتخصص بارز في ويليام بتلر ييتس، وصمويل بيكيت، وت.س إليوت، ووالاس ستيفنس، وغيرهم من الكتاب الحديثين. كما أنّ محاضراته العامة كانت موجهة إلى القراء في جميع بلدان العالم بسبب لغته التي دأبت على إغراء هذه الشريحة بالمشاركة الشخصية والإنخراط في الأدب الجاد. [*المترجم*]

[1] **قراصنة الكاريبي** Pirates of the Caribbean: سلسلة سينمائية ناجحة مكونة من 5 أفلام، طابعها الحركة والمغامرات الكوميدية، تدور أحداثها في البحر الكاريبي خلال أوائل القرن السادس عشر، عُرض جزأها الأول عام 2003، السلسلة بأكملها مبنية على لعبة في حديقة ديزني لاند الشهيرة، تسمى قراصنة الكاريبي. [*المترجم*]

مكتملة، مثل *سيمفونية شوبيرت الناقصة*.

عندما بلغت السادسة عشرة، بدأت، بالطبع، في كتابة الأشعار، مثل أي مراهق. لا أذكر ما إذا كانت الحاجة للشِّعر هي ما أثمرت حبي الأول (الأفلاطوني وغير المعلن)، أم العكس. لقد كان المزيج كارثيا. ولكن، كما كتبت ذات مرة ـ وإن في شكل مفارقة تلفظت بها إحدى شخصياتي الروائية: ـ هناك نوعان من الشعراء: شعراء جيدون، وهم الذين يحرقون قصائدهم حينما يبلغون الثامنة عشر من عمرهم، وشعراء سيئون، وهم الذين يستمرون في كتابة الشعر مدى حياتهم.[11]

ما هي الكتابة الإبداعية؟

حين صرت في الخمسين من عمري، لم أشعر بالإحباط ، مثلما يحدث مع الكثير من الباحثين، من حقيقة أن كتابتي لا تنتمي إلى النوع الإبداعي من الكتابة.[2]

(1) يقلع البعض عن نظم الشعر بعد الثامنة عشر من العمر بقليل ، مثل رامبو. (إكو)

[2] كتبت، في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، عددا من الأعمال الساخرة والنثرية، مجموعة الآن في مجلد بعنوان "القراءة الخاطئة Misreadings" الناشر :

لم أفهم مطلقا لماذا يُعتبر هوميروس[1] كاتباً إبداعياً ولا يُعتبر أفلاطون[2] كذلك. لماذا يُعدُّ الشاعر السيئ كاتبا مبدعا، بينما لا يُعدُّ كاتب المقالات العلمية كذلك؟

في الفرنسية، يمكن التمييز بين *مبدع* *écrivain*: شخص يُنتج نصوصا "إبداعية" كالروائي والشاعر، وبين *كاتب* *écrivant*: شخص يسجل الوقائع، مثل كاتب البنك، أو رجل شرطة يسجل تقريرا عن قضية جنائية.

لكن إلى أي أنواع الكتَّاب ينتمي الفيلسوف؟

يمكننا القول: أن الفيلسوف كاتب محترف، يمكن اختصار نصوصه أو ترجمتها إلى كلمات أخرى من دون أن تفقد كل معانيها، بينما لا يمكن لنصوص الكاتب المبدع أن تُترجم معانيها بنحو تام، أو أن تعاد صياغتها في كلمات أخرى. لكن على الرغم من تأكد

(New York: Harcourt, 1993ولكنني أعتبر هذه الأعمال مجرد لهو.(إكو)

[1] هوميروس: شاعر إغريقي ملحمي، تُنسب إليها ملحمتا الإلياذة والأوديسة، عاش في القرن الثاني عشر قبل الميلاد. [*المترجم*]

[2] **أفلاطون** (427 . 347 ق.م): فيلسوف يوناني، صاحب الفلسفة المثالية، الداعية إلى تحصيل المعرفة الشاملة، ألَّف العديد من المحاورات الفلسفية. [*المترجم*]

صعوبة ترجمة الشعر والروايات، فإن تسعين بالمائة من قرَّاء العالم قد قرأوا "*الحرب والسلام*"[1] و"*دون كيشوت*"[2] مترجمتين، وأحسب أن أعمال تولوستوي المترجمة هي أكثر إخلاصا للأصل من أي ترجمة إنجليزية لأعمال هيدجر[3] أو لاكان[4]. هل لاكان أكثر "إبداعا" من سرفانتس؟

لا يمكن أن نعبر عن هذا الاختلاف بحسب الوظيفة الاجتماعية لنص محدد؛ إن نصوص جاليليو، بالتأكيد، على درجة كبيرة من الأهمية الفلسفية والعلمية، ولكنها تُدرس ، في المدارس الثانوية الإيطالية، كأمثلة للكتابة الإبداعية الجيدة ـ كعمل فني أصيل في أسلوبه.

لنفترض أنك قيِّم مكتبة، وقررت أن تضع ما يسمى بالنصوص الإبداعية في الحجرة (أ)، وما يسمى بالنصوص العلمية في الحجرة

---

[1] **الحرب والسلام**: رواية للكاتب الروسي تولوستوي، نشرت حوالي 1865، وتدور أحداثها في فترة حكم القيصر وهجوم نابليون على روسيا وهزيمته. [***المترجم***]

[2] **دون كيشوت**: رواية للأديب الإسباني ميجيل دي ثيرفانتس، وتدور حول شخصية ألونسو الذي يتخيل نفسه فارسا من فرسان العصور الوسطى، فيجوب البلاد بفرسه ورمحه، متحليا بأخلاق الفرسان المثالية. [*المترجم*]

[3] **هيدجر**: فيلسوف ألماني (1889 . 1976م). [***المترجم***]

[4] **لاكان** (1901 . 1981م): لاكان جاك. محلل نفسي فرنسي. [***المترجم***]

(ب)، فهل ستضع مقالات أينشتين مع "رسائل إديسون إلى رعاته"، في مجموعة واحدة، و"*آه سوزانا*"[1] مع "*هاملت*"[2] في المجموعة الأخرى؟

اقترح البعض، كمعيار للتفرقة، أن الكاتب "غير الإبداعي" أمثال: لينوس[3] وداروين، إنما أرادا نقل معلومات حقيقية عن الحيتان أو القِرَدَة، أما حين كتب ملفيل[4] عن الحوت الأبيض، وحكى بوروس عن "*طرزان ابن القِرَدَة*"، فقد *تظاهرا* فحسب بأنهما ينقلان الواقع، ولكنهما، في الحقيقة، اخترعا حيتانا وقِرَدَة ليس لها وجود، ولم يعبأ أحدهما بالحقيقي منها.

هل بإمكاننا القول، بدون أي شك، أن ملفيل، حين روى تلك

---

[1] **آه سوزانا**: عرض غنائي كوميدي من تأليف ستيفن فوستر (1826. 1864). [*المترجم*]

[2] **هاملت**: مسرحية تراجيدية من تأليف وليم شكسبير (1564. 1616) كتبت تقريبا بين عامي 1601.1599. [***المترجم***]

[3] **كارل نيلسون لينوس** (1707. 1778) عالم سويدي في مجالات النبات، والحيوان، والفيزياء. [***المترجم***]

[4] **هيرمان ملفيل** (1891.1819) روائي وشاعر أمريكي ، ومن أشهر أعماله رواية "موبي ديك" وتدور أحداثها في سفينة لصيد الحيتان، ونحكي صراعاً رمزياً بين الحوت والإنسان. [*المترجم*]

القصة عن حيتان لا وجود لها، لم يقصد قول أي شيء حقيقي عن الحياة والموت، أو عن الغرور والعناد البشريين؟

إنها إشكالية ؛ أن تصفه بأنه "مبدع" ذلك الكاتب الذي يخبرنا، ببساطة، بأشياء تخالف الواقع. لقد قال بطليموس[1] شيئا غير حقيقي عن حركة الأرض، هل ندعي حينئذ أنه أكثر إبداعا من كبلر[2]؟

يقع الاختلاف، بالأحرى، في الطرق المتباينة التي يمكن أن يستجيب بحسبها الكتَّاب لتأويلات نصوصهم؛ فإذا قلت لفيلسوف، أو لعالِمٍ، أو لناقد فني : " أنت كتبت ذا وذاك "، فيمكن للمؤلف دوما أن يرد بحسم قائلا : " لقد أسأت فهم نصي، أنا أقصد العكس تماما"، لكن إذا طرح أحد النقاد تأويلا ماركسيا لرواية: "*البحث عن الزمن المفقود*"[3] ـ وقال: إنه في ذروة أزمة

---

[1] **كلاوديوس بطليموس** (83 . 161 بعد الميلاد) عالم رياضيات، وجغرافيا، وعالم فلك، كان قد ذهب إلى أن الأرض ثابتة وأنها مركز الكون. [*المترجم*]

[2] **يوهان كبلر** (1571 . 1630) عالم ألماني متخصص في الرياضيات والفلك ، ذهب بخلاف بطليموس إلى القول أن الكواكب تسير كل في مساره، فيما تحتل الشمس المركز. [*المترجم*]

[3] **البحث عن الزمن المفقود**: رواية في سبعة مجلدات، من تأليف مارسيل بروست. وهي رواية عالمية إنسانية، تعنى بحياة الطفولة وذكرياتها، من خلال أسلوب

انحلال البرجوازية فإن الانغماس التام في مجال الذاكرة، قد أدى، بالضرورة، إلى عزل الفنان عن المجتمع ـ فإن هذا التأويل قد لا يروق لبروست، ولكن قد يكون من الصعب أن يدحضه.

كما سنرى في محاضرة لاحقة، فإن الكتاب المبدعين ـ كقرَّاء مدركين لأعمالهم ـ يملكون، بالتأكيد، الحق في تحدي التأويل غير ذي الصلة بأعمالهم.

ولكن ينبغي عليهم، عموما، احترام قرائهم، بما أنهم قد ألقوا بنصوصهم إلى العالم، كرسالة وضعت في زجاجة وألقيت في البحر، إذا جاز التعبير.

بعدما أنشر نصا عن السيميوطيقا[1] فإني أكرِّس وقتي إما للاعتراف بأنني كنت مخطئا، أو لإثبات أن أولئك الذين لم يفهموا النص، على النحو الذي قصدته، قد أساءوا قراءته.

«التذكر أو التداعي الحر Free Associtions أو تيار الوعي». وهي تقنية حديثة في الرواية، ابتكرها بروست وأدباء آخرون أمثال جيمس جويس، وفرجينا وولف وغيرهم. [*المترجم*]

[1] **السيميوطيقا**: علم يُعنى بدراسة العلامات الرموز، ومعناها، وكيفية استعمالها. [*المترجم*]

وعلى العكس من ذلك، بعد نشري لرواية، فإني أشعر مبدئيا بأنه يجب عليَّ، من الوجهة الأخلاقية، ألا أتحدى تأويلات الناس لها (وألا أشجع أيًّا منها).

ذلك يحدث ـ وهنا يمكننا تمييز الفارق بين الكتابة الإبداعية والكتابة العلمية ـ وذلك لأنه في المقال النظري يريد المرء عادة أن يوضح فرضية معينة، أو أن يقدم إجابة لمسألة محددة.

بينما في حالة القصيدة أو الرواية، فإن المرء يرغب في أن يصور الحياة بكل تناقضاتها. يريد المرء حينئذ أن يَنظِم سلسلة من التناقضات، وأن يجعلها جلية ومؤثرة. ويطلب المبدعون من قرائهم محاولة الوصول إلى حل، إنهم لا يطرحون صيغة قاطعة (عدا كتَّاب الفن الهابط والكتَّاب العاطفيين، الذين يهدفون إلى تقديم التعزية الرخيصة).

وهذا هو سبب قولي، حين كنت ألقي كلمة حول روايتي الأولى عند صدورها: أنه يمكن للروائي، أحيانا، أن يقول شيئا لا يستطيع الفيلسوف قوله.

وهكذا، حتى كان عام 1978، عنها أحسست أني قد أتممت

تحقيق كوني فيلسوفا وعالمًا سيميائيًا، حتى أني كتبت، ذات مرة، بلمسة تعجرف أفلاطوني: أن الشعراء والفنانين، عموما، سجناء أكاذيبهم، مقلدون لأمور مقلَّدة، بينما كنت، كفيلسوف، حائزا لمفاتيح **عالم المُثُل الأفلاطوني** الحقيقي.

يمكن القول، إذا استثنينا الإبداع، أن العديد من الباحثين قد أحسوا بالدافع إلى سرد قصص، وأسِفوا لعدم استطاعتهم تحقيق ذلك ـ وهذا هو السبب في أن أدراج مكاتب العديد من أساتذة الجامعة تمتلئ بروايات سيئة لم تُنشر. ولكني، عبر السنين، أشبعت رغبتي السرية في السرد الروائي بطريقتين مختلفتين:

أولا، بالانخراط في السرد الشفاهي، فكنت أقص الحكايات على أطفالي (لذا أصبحت في حيرة بعدما كبروا، وتحولوا من سماع القصص الخيالية إلى سماع موسيقى الروك)؛ ثانيا: صوغ كل مقال نقدي في قالب سردي.

حينما ناقشت أطروحتي للدكتوراه عن "الجماليات في فلسفة توما الأكويني" ـ وهو موضوع مثير للخلاف، إذ كان العلماء في ذلك الوقت، يعتقدون عدم وجود تأملات جمالية في مجموع أعماله

الضخمة ـ اتهمني أحد الأساتذة المناقشين بنوع من "المغالطة السردية"؛ حيث قال: حين يشرع الباحث الناضج في عمل بحث ما، فإنه، حتمًا، يتقدم في بحثه عبر مسار التجربة والخطأ، يطرح ويرفض الافتراضات المختلفة، ولكن في نهاية البحث يكون قد تم هضم جميع هذه المحاولات، وعلى الباحث أن يعرض الاستنتاجات النهائية فقط، ثم أضاف قائلا: أنني، على النقيض من ذلك، قد تناولت قصة بحثي كما لو كان رواية بوليسية.

وكان الاعتراض وديا، وأوحى لي بفكرة جوهرية، مفادها: أنه *ينبغي لكل النتائج البحثية أن "تُسرد" بهذه الطريقة.*

يجب أن يكون كل كتاب علمي أشبه ما "بالرواية البوليسية"[1]، تقرير عن السعي إلى ما يشبه الكأس المقدسة Holy Grail[2]. وأحسب أنني قد حققت ذلك في كل أعمالي الأكاديمية اللاحقة.

---

[1] **Who-dun-it** أو : whodunit نوع من الأعمال الفنية . فيلم أو رواية. تدور حول جريمة قتل، ولا يُعرف فيها الجاني إلا مع نهاية العمل. *[المترجم]*

[2] **الكأس المقدسة** :Holy Grail في الأدب والتراث المسيحي تعني تلك الكأس التي استخدمها المسيح في العشاء الأخير، ويسعى الجميع إلى العثور عليها، وتضفي الأسطورة عليها سمة المعجزة، بالقول أنها تتضمن قوة ما، وعند بعض الجماعات المسيحية الأخرى فإنها رمز لوثائق ومخطوطات دفينة لأناجيل غير معروفة، تُذكر فيها الطبيعة البشرية للمسيح. *[المترجم]*

كان يا ما كان

في بداية عام 1978، أخبرتني صديقة لي، تعمل في دار نشر صغيرة، أنها كانت تطلب من الكتاب غير الروائيين (الفلاسفة، وعلماء الاجتماع، والسياسيين، وأمثال هؤلاء) أن يكتب الواحد منهم قصة بوليسية قصيرة.

للسبب الذي ذكرته توا، أجبتها بأني لا أهتم بالكتابة الإبداعية، وتأكدي من عدم قدرتي التامة على كتابة حوار جيد، وانتهيت (لا أدري لماذا) إلى القول، بنحو مستفز، بأنه إن كان ينبغي علي أن أكتب رواية بوليسية، فستكون في خمس مائة صفحة على الأقل، وستقع أحداثها في أحد أديرة العصور الوسطى. فقالت تلك الصديقة أنها لا تسعى إلى عمل رديء غير متقن، وانتهى لقاؤنا عندئذ.

بمجرد عودتي إلى المنزل، أخذت في تفتيش أدراج مكتبي مستعيدا بعض الخربشات المكتوبة منذ أعوام سابقة ـ قطعة ورق كتبت عليها أسماء بعض الرهبان. ومعنى ذلك أنه في أكثر أنحاء

روحي سرية كانت تنمو، بالفعل، فكرة كتابة رواية، ولكني لم أكن واعيا بها. عند هذه النقطة، أدركت أنه سيكون أمرا جيدا أن يموت راهب بالسم بينما يقرأ كتابا غامضا، كان هذا كل شيء. وبدأت في كتابة"*اسم الوردة*".

بعدما تم نشر الكتاب، كثيرا ما كان الناس يسألونني عن سبب قراري كتابة رواية، وكانت الأسباب التي ذكرتها (والتي كانت تتنوع بحسب حالتي) كلها حقيقية على الأرجح ـ أي أنها جميعا كانت زائفة. أخيرا، أدركت أن الإجابة الصحيحة الوحيدة هي أنني شعرت، في لحظة معينة من حياتي، بدافع يحثني على فعل ذلك ـ وأحسب أن هذا تفسير معقول وكاف.

كيف تكتب

عندما كان مقدمو البرامج يسألونني : "كيف تكتب رواياتك؟" فعادة ما أقطع الحديث عند هذه النقطة وأجيب : "من الشمال إلى اليمين".

أدرك أن هذه إجابة غير مرضية، ويمكنها أن تثير بعض الدهشة

في البلاد العربية وإسرائيل[1]. أما الآن فإن لدي الوقت لتقديم إجابة أكثر تفصيلا.

أثناء كتابة روايتي الأولى، تعلمت بعض الأشياء:

أولا: أن "الإلهام" كلمة سيئة، يستخدمها المؤلفون المخادعون ليبدوا ذوي مكانة فنية عالية. وكما جاء في القول المأثور : العبقرية : عشرة بالمائة إلهام وتسعون بالمائة جهد. وقد ذُكر أن الشاعر الفرنسي لامارتين وصف الظروف التي كتب فيها واحدة من أفضل قصائده، فزعم أنها جاءته كاملة في لحظة نورانية، ذات ليلة فيما كان يجوب الغابة. بعد موته، عثر أحدهم، في غرفة مكتب لامارتين، على عدد مثير للذهول من مسودات القصيدة ذاتها، التي كتبها، ثم أعاد كتابتها على مدار السنين. قال أول النقاد الذين عرضوا رواية" *اسم الوردة*" أنها كُتبت تحت تأثير إلهام إشراقي، وذلك، بسبب صعوباتها المفاهيمية واللغوية، الموجهة، فقط، لقلة من السعداء.

[1] يقصد أن هذه الدول تكتب من اليمين إلى الشمال، فربما يندهش أهلها من أنه يكتب من الشمال إلى اليمين. [*المترجم*]

عندما لاقى الكتاب نجاحا ملحوظا، وبيعت منه ملايين النسخ، كتب نفس الناقد لتدبير مثل هذا العمل الرائع والممتع والأكثر مبيعا، فلا شك، أنه اتبع وصفة سرية.

بعد ذلك قالوا أن مفتاح نجاح الكتاب برنامجا حاسوبيا ـ ناسين أن أول حاسوب شخصي به برنامج للكتابة قد ظهر، فقط، في بداية الثمانينيات، عندما كانت رواياتي تُطبع بالفعل. ففي أعوام 1978 ـ 1979، كان كل ما يمكنك أن تجده، حتى في الولايات المتحدة الأمريكية، هو أجهزة كمبيوتر صغيرة ورخيصة من إنتاج شركة تاندي، ولم يكن هناك من يمكنه استخدامها في كتابة أي شيء أكثر من رسالة.

في وقت ما، بعد ذلك، منزعجا قليلا من تلك الادعاءات الحاسوبية، صغتُ وصفة حقيقية لكتابة عمل يحقق أعلى المبيعات، باستخدام الحاسوب:

قبل كل شيء فإنك تحتاج إلى حاسوب، أمر واضح، وهو عبارة عن آلة ذكية تقوم بالتفكير لك. وقد يُعد ذلك تقدما حاسما بالنسبة لبعض الناس. وكل ما تحتاج إليه هو برنامج من عدة أسطر، يمكن

حتى لطفل أن يفعل ذلك. ثم يقوم المرء بتغذية الحاسوب بمحتويات مائة أو نحو ذلك من الروايات، والأعمال العلمية، والإنجيل، والقرآن، وباقة من أدلة الهاتف (مفيدة جدا بالنسبة لأسماء الشخصيات). ولنقل، شيء مثل 120000 صفحة. بعد ذلك، باستخدام برنامج آخر، تجمع بعشوائية، أو بكلمات أخرى، تخلط كل هذه النصوص معا، وتقوم ببعض التعديلات ـ على سبيل المثال حذف كل حرف (e) ـ من أجل أن تحصل، ليس على رواية فحسب، بل على رواية أشبه بأعمال بيريك[1] الخالية من حروف معينة[2]. عند هذه النقطة، تضغط مفتاح "طباعة"، وحيث أنك قد حذفت كل حروف (e) فما سيخرج سيكون أقل من 120000 صفحة. وبعد أن تقرأها بعناية، عدة مرات، واضعا خطوطا تحت الفقرات المميزة، تذهب بها إلى المحرقة. ثم تجلس، ببساطة، تحت شجرة، مع قطعة من الفحم ولوح رسم، من نوع جيد، في يدك،

[1] **جورج بيريك** (19821936) روائي فرنسي، وصانع أفلام، تحتوي رواياته على الكثير من تجارب اللعب بالكلمات، فإحدى رواياته "فراغ A Void" تقع في 300 صفحة كتبت جميعها بدون أي كلمة تتضمن حرف."e" [*المترجم*]

[2] **lipogram** نوع من الكتابة المتكلفة، أو لعبة الكلمات، وهي عبارة عن كتابة فقرات أو أعمال طويلة يتجنب مؤلفها استخدام حروف معينة، وغالبا ما تكون من الحروف المتحركة مثل حرف"e". [*المترجم*]

وتطلق لعقلك العنان، وتكتب سطرين ـ مثل : "القمر عالي في السماء / وللغابة حفيف". ربما لا يكون ما ينشأ في بادئ الأمر رواية، بل بالأحرى من شعر الهايكو الياباني[1] وبالرغم من ذلك، فإن الأمر المهم هو البدء. (2)

إذا تحدثنا عن تواتر الإلهام، فقد استغرقني العمل في كتابة "*اسم الوردة*" عامين فقط، لسبب بسيط؛ وهو أني لم أكن في حاجة لإجراء بحوث تتعلق بالعصور الوسطى. كما ذكرت آنفا، فإن أطروحتي لنيل الدكتوراه كانت حول جماليات العصور الوسطى، كما أنني قمت بدراسة إضافية كرستها للعصور الوسطى، فعلى مدار الأعوام قمت بزيارة الكثير من الأديرة الرومانسكية[3]، والكنائس

[1] **الهايكو**: Haiku: نوع من الشعر الياباني، يتميز بقصره الشديد، وبساطة ألفاظه، والتعبير عن عميق المشاعر والأحاسيس، الذي قد لا يتجاوز البيت الواحد. [*المترجم*]

(2) (See Umberto Eco, "Come Scrivo, " in Maia Teresa Serafini, ed., come si scrive un romanzo (Milan:Bompiani,1996).

[3] **الطراز الرومانسكي** Romanesque: هو أسلوب معماري للقرون الوسطى الأوربية، ويتميز بالأقواس شبه الدائرية، وضخامة الكتلة، والصلابة البادية، والقوة. [*المترجم*]

القوطية[1]، وهكذا.

عندما قررت كتابة الرواية، بدا الأمر وكأني فتحت خزانة كبيرة، حيث كنت أراكم ملفاتي الخاصة بالعصور الوسطى لعهود. كل هذه المادة كانت متوفرة لدي، في متناول يدي، ولم يكن علي إلا أن أنتقي ما أحتاجه.

بالنسبة للروايات اللاحقة، كان الأمر مختلفا (رغم أن اختياري لموضوع محدد إنما يكون بسبب كونه مألوفا لدي). ويوضح ذلك السبب في أن رواياتي الأخيرة استغرقت وقتا طويلا ـ ثمان سنوات لأجل *"بندول فوكو"*، ست سنوات لأجل "*جزيرة اليوم السابق*"، وكذلك لأجل *"باودولينو"*. واستغرقت أربع سنوات فقط لأجل كتابة" *اللهب الغامض للملكة لوانا*"، بسبب أنها تتعلق بقراءاتي حينما كنت طفلا، في الثلاثينيات والأربعينيات، وقد كان لدي الاستعداد لاستخدام الكثير من المواد القديمة، التي في منزلي، مثل الرسوم الهزلية، والتسجيلات، والمجلات، والجرائد ـ باختصار

[1] **الطراز القوطي** Gothic: طراز معماري انبثق من الطراز الرمانسكي في العصور الوسطى الأوربية، ويتميز في المعمار الكنسي بالتأكيد على الاستطالة عاليا والخفة، كما تميز بالأقواس المحدبة، والقباب ذات الأضلاع، والدعامات الطائرة. [*المترجم*]

مجموعتي الكاملة من ذكرياتي، وأسباب حنيني، وتوافهي.

بناء عالَم

ما الذي أفعله خلال أعوام الحمل الأدبي؟

أجمع الوثائق، أزور أماكن، وأرسم خرائط، أسجل تصميمات المباني، أو السفن، كما في حالة رواية "*جزيرة اليوم السابق*"، كما أقوم بعمل رسوم تخطيطية لوجوه الشخصيات. بالنسبة لرواية "*اسم الوردة*" فقد قمت بعمل لوحات فنية لوجوه كل الرهبان الذين كتبت عنهم.

لقد قضيت أعوام الإعداد هذه فيما يشبه القلعة المسحورة ـ أو، إذا كنتم تفضلون ذلك، في حالة انسحاب توحدي، لم يكن أحد يعرف ما الذي أفعل، حتى أفراد أسرتي.

كنت أعطي انطباعا بأني مشغول بالكثير من الأشياء المختلفة، ولكني كنت دائم الانشغال في صيد الأفكار، والصور، والكلمات لأجل روايتي، فإذا رأيت سيارة عابرة في الطريق، أثناء كتابتي عن العصور الوسطى، فيحدث أن أتأثر بلونها، فإني أسجل هذه

التجربة في دفتر ملاحظاتي، أو، ببساطة، في عقلي، فقد يلعب هذا اللون، لاحقا، دورا في وصف منمنمة فنية.

عندما كنت بصدد التخطيط لرواية "*بندول فوكو*"، كنت أقضي الليالي المتتالية، حتى لحظة الإغلاق ، أذهب وأجيئ عبر ممرات **المعهد الوطني للفنون والحِرَف**[1]، حيث تقع بعض أحداث قصتي، حتى أتمكن من وصف سير كازاوبون[2] الليلي عبر باريس، من المعهد الوطني للفنون والحرف إلى ميدان دي فويس[3]، قضيت عددا من الليالي متجولا عبر المدينة، بين الثانية والثالثة صباحا، وأنا أُملي، على جهاز تسجيل صغير، كل شيء يمكن أن أراه، حتى لا أخطئ في أسماء وتقاطعات الشوارع.

حينما كنت أجهز لكتابة "*جزيرة اليوم السابق*" ذهبت، بطبيعة

---

[1] **المعهد الوطني للفنون والحِرَف** Conservatoire National des Arts et Métiers: أسسته الحكومة الفرنسية عام 1794، وخصصته لتعليم وإجراء الأبحاث لأجل التطوير في مجالي العلوم والصناعة، ويتضمن متحفا كبيرا يضم آلاف الأعمال الفنية والابتكارات، ومن بينها النسخة الأصلية لبندول فوكو. [*المترجم*]

[2] **كازاوبون**: الشخصية الرئيسية في رواية "بندول فوكو". [*المترجم*]

[3] **ميدان دي فوي**: هو أقدم مخطط بنائي في باريس، على شكل مربع تام، طول ضلعه 140 مترا، بناه هنري الرابع بين عامي 1605 -1612، ويقع في مقاطعة ماريه. [*المترجم*]

الحال، إلى بحار الجنوب ، بالضبط إلى الموقع الجغرافي الذي حدده الكتاب، لرؤية ألوان البحر والسماء في ساعات مختلفة من اليوم، والتلاوين الشفيفة للأسماك والشعاب المرجانية.

وكذلك قضيت، عامين أو ثلاثة أعوام في دراسة رسوم ونماذج السفن السائدة في تلك الفترة، لأعرف كيف كان حجم القُمرة أو الكابينة، وكيف يمكن للشخص أن يتحرك من إحداها إلى الأخرى.

بعد نشر رواية *"اسم الوردة"* كان ماركو فيريري هو أول مخرج سينمائي يقترح تحويل الرواية إلى فيلم. قال لي : " يبدو كتابك وكأنه قد تم تصوره بشكل صريح كسيناريو سينمائي، حيث يتسم الحوار بالطول الزمني المناسب".

في البداية، لم أفهم السبب، تذكرت بعد ذلك أنني قبلما أبدأ الكتابة، كنت قد رسمت المئات من المتاهات وتخطيطات الأديرة؛ لذا، علمت كم من الوقت تستغرقه شخصيتان للذهاب من مكان إلى آخر، فيم يتحاورون أثناء ذهابهما، هكذا، فإن تصميم عالمي الروائي فرض الطول الزمني للحوار.

بهذه الطريقة، تعلمت أن الرواية ليست مجرد ظاهرة لغوية.

في الشعر، يصعب ترجمة الكلمات ؛ لأن المعتبر هو جَرْسُها[1]، إضافة إلى معانيها المتعددة والمقصودة، كما أن انتقاء المفردات هو ما يحدد المحتوى، بينما في السرد، تكون لدينا حالة مغايرة ؛ إنه *الكَوْنُ* الذي بناه المؤلف، والأحداث التي جرت فيه، وهذا هو ما يملي عليه الإيقاع، الأسلوب، بل وحتى اختيار المفردات.

السرد محكوم بالقاعدة اللاتينية: "إلزم الموضوع، وستنثال الكلمات"، بينما يجب علينا، في الشعر، أن نبدل ذلك إلى :"إلزم الكلمات، وسينثال الموضوع".

السرد، أولا، وقبل أي شيء، هو مسألة كونية؛ لكي تسرد شيئا ما، تبدأ بما يشبه الخالق الذي يُنشئ عالما ـ وينبغي لهذا العالم أن يكون محدد التفاصيل إلى أقصى درجة، بحيث يمكنك التجوال في أرجائه بثقة تامة.

اتبعت هذه القاعدة بدقة، فعلى سبيل المثال، عندما أقول، في

---

[1] **الجَرْسُ**: التأثير الصوتي لألفاظ القصيدة، والذي ينتج عن حسن اختيار الكلمات، وموسيقاها الداخلية. [*المترجم*]

رواية "*بندول فوكو*" أن دارا نشر مانوزيو وجاراموند تقعان في مبنيين متجاورين، وبينهما ممر، فإني قد أنفقت الكثير من الوقت في رسم العديد من التخطيطات، متدبرا الكيفية التي يبدو عليها ذلك الممر، وما إذا كان يجب وجود بعض الدرجات لتعويض الفارق بين ارتفاع المبنيين. في الرواية، ذكرت الدرجات بإيجاز، ومر بها القارئ مرور الكرام، أظن، بدون أن يمنحها كثير اهتمام. لكن بالنسبة لي فقد كانت أمرا حاسما، وإذا لم أكن قمت بتصميمها فما كنت لأواصل كتابة قصتي.

يذكر الناس أن لوتشينو فيسكونتي[1] قام بشيء مشابه لذلك في أفلامه. فعندما يستدعي السيناريو من شخصيتين أن تتحدثا عن صندوق مجوهرات، فإنه يصر على أن يحتوي الصندوق، رغم أنه لن يُفتح أبدا، على مجوهرات حقيقية. وإلا فإن الممثلين سيؤدون أدوارهم بأداء أقل إقناعا.

من غير المفترض لقرَّاء رواية "*بندول فوكو*" أن يعرفوا التصميم

[1] **لوتشينو فيسكونتي دي مودرون** (1976.1906) مخرج مسرحي وسينمائي وأوبرالي وكاتب سيناريو إيطالي، من أشهر أعماله "النمر الأرقط". [*المترجم*]

الدقيق لمكاتب دار النشر، على الرغم من أن بنية عالم الرواية ـ الإعدادات الخاصة بأحداث وشخصيات القصة ـ جوهرية بالنسبة للكاتب، وغالبا ما يجب أن تظل قليلة الوضوح بالنسبة للقارئ. في رواية *"اسم الوردة"*، على أية حال، هناك رسم تخطيطي للدير في مقدمة الكتاب. وهو مرجع مخادع للكثير من الروايات البوليسية التقليدية التي تتضمن رسما تخطيطيا لمسرح الجريمة (مثل: مقر الكاهن، قصر مالك الضيعة)، وهذا نوع من العلامات الساخرة للواقع، أقرب إلى "الدليل" المبرهن على أن الدير موجود بالفعل. ولكني رغبت في أن يتصور قرائي، بوضوح، كيف تتحرك شخصياتي في الدير.

بعدما نُشرت رواية *"جزيرة اليوم السابق"*، سألني ناشري الألماني عما إذا كان ذا نفع أن تتضمن الرواية رسما تخطيطيا يبين تصميم السفينة. كان لدي مثل هذا الرسم التوضيحي، وقد استغرقني الكثير من الوقت في تصميمه، مثلما كان الأمر مع الرسم التخطيطي للدير لرواية *"اسم الوردة"*. لكن في حالة رواية *"الجزيرة"* فقد رغبت في أن يقع القارئ في حيرة ـ وكذا بطل

الرواية، غير القادر على إيجاد طريقه في هذه السفينة المتاهة، التي يبدأ في استكشافها بعدما يتقرب بإراقة الكثير من الخمر. وهكذا، كنت في حاجة إلى إرباك قارئي فيما أحتفظ بأفكاري واضحة ـ وأشير دوما، وأنا آخذ في الكتابة، إلى الفضاءات المدروسة بدقة حتى آخر ملليمتر.

أفكار موحية

سؤال آخر غالبا ما يوجه إليَّ، وهو: "أي فكرة تقريبية، أو خطة تفصيلية، تشغل عقلك عندما تشرع في الكتابة؟" فقط، بعد روايتي الثالثة، أدركت تماما أن كل رواية من رواياتي إنما تنبثق من فكرة موحية أصغر قليلا من مجرد صورة. في كتابي *"تأملات في اسم الوردة"* ذكرت أني قد بدأت كتابة الرواية بسبب "أنني رغبت في قتل ناسك بالسم". الواقع، أنا لم أرغب في تسميم ناسك ـ أعني، أنني لم أرد أبدا أن أقتل أي شخص بالسم، سواء كان ناسكا أو عالمانيا. لكنني، ببساطة، كنت مأخوذا بتصور أن ناسكا يموت بأثر السم بينما يقرأ كتابا. ربما كنت أتذكر تجربة مرت بي في عمر

السادسة عشر: كنت أزور حينها ديرا بندكتيا[1] (دير سانتا سكولاستيكا في سوبياكو)،سرت عبر الأروقة القروسطية، ثم ولجت إلى مكتبة معتمة، حيث وجدت، على مائدة القراءة، كتاب "*أعمال القديسين*"[2] مفتوحا. تصفحت المجلد الضخم في سكون عميق، فيم تنسرب بعض شعاعات ضوء عبر زجاج النوافذ الملونة، لابد وأني أحسست بشئ كهزة إثارة. بعد أكثر من أربعين عاما، انبثقت هذه الإثارة من لاوعيي.

كانت تلك هي الصورة الموحية. أما الباقي فقد جاء رويدا رويدا، أثناء سعيي الدؤوب لأجل الوصول إلى معنى لهذه الصورة. وقد تجلى بذاته، تدريجيا، بينما أنقِّب في نتاج خمس وعشرين عاما من الكروت القديمة والمسوَّدة حول القرون الوسطى، والمقصود بها، أصلا، غرض مغاير تماما.

---

[1] **بندكتي**: نسبة إلى الرهبنة البندكتية، وهو نظام ديني كاثوليكي يتألف من مجتمعات رهبانية مستقلة، تحترم دور القديس بنديكت وتدعو إلى تكريس الحياة الروحانية، بحسب قاعدة القديس بنديكت، التي كتبها في القرن السادس، لمجتمعات الرهبنة. [*المترجم*]

[2] **أعمال القديسين**: موسوعة في 68 مجلدا تدرس سير حياة القديسين المسيحين دراسة نقدية، ومرتبة بحسب يوم عيد كل قديس، نشرت عام 1643. [*المترجم*]

مع رواية "*بندول فوكو*" كانت الأمور أكثر تعقيدا؛ فبعد الانتهاء من كتابة "*اسم الوردة*" انتابني إحساس بأنني قد وضعت في روايتي الأولى (وربما الأخيرة) كل شيء، حتى بنحو غير مباشر، يمكن أن أقوله عن نفسي. هل كان هناك أي شيء آخر، يخصني حقا، يمكنني الكتابة عنه؟ انسابت صورتان إلى ذهني.

الأولى: كانت لبندول ليون فوكو[1]، الذي رأيته قبل ثلاثة عشر عاما في باريس، والذي ترك انطباعا هائلا في نفسي. هزة إثارة أخرى كانت قد طُمرت طويلا في روحي. الصورة الثانية: كانت لي وأنا أعزف الترومبيت في جنازة أقيمت لأعضاء من المقاومة الإيطالية[2]. إنها قصة حقيقية لم أتوانى عن تكرار ذكرها، لأني وجدتها جميلة ـ وأيضا ، لأنني أدركت ، بعدما قرأت أعمال جيمس جويس[3] لاحقا، أنني مررت بتجربة ما أطلق عليه جويس في

[1] **بندول فوكو**: سُمي باسم الفيزيائي الفرنسي ليون فوكو، وهو عبارة عن أداة بسيطة صُنعت لإثبات دوران الأرض، وهو عبارة عن بندول من الرصاص المطلي بالنحاس، وزنه 28 كيلوجرام، معلق في سلك طوله 67 مترا، والمزيد في هذا الرابط: https://en.wikipedia.org/wiki/Foucault_pendulum [*المترجم*]

[2] حركة **المقاومة الإيطالية** The Italian resistance: وهو تجمُّع للأحزاب الإيطالية الموالية للحلفاء في الحرب العالمية الثانية. [*المترجم*]

[3] **جيمس جويس** (1882-1941): قاص وروائي وشاعر ايرلندي، يعد من أهم وأكثر

روايته(*ستيفن بطلا*[1]): تجليا.

هكذا ، قررت أن أحكي قصة تبدأ بالبندول، وتنتهي بعازف ترومبيت صغير في مقبرة، ذات صباح مشرق. لكن كيف لي الانتقال من البندول إلى الترومبيت؟ ثمانية أعوام استغرقتها الإجابة على هذا السؤال، وكانت الإجابة هي الرواية ذاتها.

بالنسبة لرواية *"جزيرة اليوم السابق"*، فقد بدأت من سؤال طرحه عليَّ صحفي فرنسي: "لماذا تصف الأماكن بهذه الدقة العالية؟" لم ألتفت مطلقا لأسلوبي في وصف الأماكن، لكن بالتفكير في ذاك السؤال، فهمت ما قد قلت ـ أعني، أنك إذا قمت بتصميم التفاصيل الكاملة لعالم ما، فبإمكانك أن تصفه باعتباره مكانا، حيث أنه يتجسد أما ناظريك.

هناك صنف أدبي تقليدي يسمى *التجسيد اللغوي للصورة*

الكتاب تأثيرا في القرن العشرين، من أعماله الشهيرة: "عوليس"، و"صورة الفنان في شبابه". [*المترجم*]

[1] **ستيفن بطلا**: رواية من تأليف الكاتب الايرلندي جيمس جويس. نُشِرَت الرواية في عام 1944، بعد وفاة جيمس جويس، الرواية المطبوعة لا تشمل كُلَّ النص الأصلي، حيث ضاعت أجزاء من المخطوطة. اقتبس جويس في كتابة "ستيفن بطلاً" عناصر من سيرته الذاتيَّة. [*المترجم*]

ekphrasis [1] ، وهو عبارة عن وصف عمل فني معين (لوحة أو تمثال) بدقة عالية، حتى يمكن، لمن لم يشاهدوا ذلك العمل، أن يروه كأنه قائم أمام أعينهم. مثلما كتب جوزيف أديسون في كتابه *"مُتَع التخيل"* (1712): "إذا اختيرت الكلمات بدقة، فإنها تحوز قوة داخلية، حتى لنجد أن الوصف يقدم لنا أفكارا أكثر حيوية مما تقدمه رؤية الأشياء نفسها". لقد قيل أنه عند اكتشاف تمثال *لاوكون*[2] في روما عام 1506، عرف الناس أنه ذلك التمثال اليوناني الشهير؛ بسبب الوصف الذي كتبه بليني الكبير في كتابه *"التاريخ الطبيعي"* .

فلم لا أحكي قصة يلعب فيها المكان دورا هاما؟ إضافة إلى ذلك (قلت لنفسي) ففي روايتيَّ الأوليتين تكلمت كثيرا عن الأديرة والمتاحف ـ وهذا عن أماكن ثقافية مغلقة. يجب أن أحاول الكتابة عن أماكن طبيعية مفتوحة. ولكن كيف يمكنني أن أملأ رواية بمثل

---

[1] **ekphrasis**: ترجمتُها إلى: " التصوير اللغوي للعمل الفني"، وهي كلمة من أصل يوناني، تعني: كتابة وصف بلاغي لعمل فني (لوحة أو تمثال) على سبيل التمرين. [*المترجم*]

[2] **تمثال لاوكون**: تمثال تذكاري ضخم من المرمر، يوجد حاليا في متاحف الفاتيكان في روما. ويصور الكاهن الطروادي لاكون، وأبناءه أنتيفانتس وثيمبرايوس، يصارعون أفاعي بحرية. [*المترجم*]

هذه الأماكن الهائلة الاتساع ـ الطبيعية ولا شيء آخر؟ بأن أضع بطل روايتي في جزيرة خالية.

في الوقت نفسه، كنت مفتونا بإحدى تلك الساعات التي تبين الوقت في كل بقعة على وجه الأرض، وبها علامة تشير إلى خط التوقيت الدولي[1] على المائة وثمانين خط زوال. كلنا يعلم بوجود هذا الخط، لأن الجميع قرأوا كتاب جوليوس فيرن "*حول العالم في ثمانين يوما*"، ولكننا، غالبا، لا نفكر فيه.

حسنا، فقد كان على بطل روايتي أن يكون غرب هذا الخط، ويرى جزيرة جهة الشرق، حيث كانت في اليوم السابق. لا يمكن أن يتحطم قاربه على شاطئ الجزيرة نفسها، بل يجب أن تتقطع به السبل على مرمى البصر منها، ويجب أن ألا يكون قادرا على السباحة، ولذلك سيكون مجبرا على أن يرنو بنظره إلى الجزيرة القاصية عنه مكانا وزمانا.

أظهرت ساعتي أن تلك البقعة الحاسمة تقع عند جزر

---

[1] **خط التوقيت الدولي**: هو خط جرينيتش الوهمي، الواقع على خط الطول 180 درجة، وبه تتحدد المناطق الزمنية في أنحاء العالم، بحسب بعد المكان عنه، شرقا أو غربا. [*المترجم*]

أليوتيان[1]، ولكنني ما كنت أعلم كيف أجعل الشخصية تعلق في هذا المكان. هل بإمكاني أن أجعل قارب بطلي يتحطم مصطدما بمنصة بترول؟ ذكرت آنفا أني أحتاج، حين الكتابة عن مكان محدد، أن أذهب إليه، ولكن فكرة الذهاب إلى منطقة شديدة البرودة مثل جزر أليوتيان لم تكن مقبولة لي على الإطلاق.

لكن بعدما فكرت في المسألة مليا، وتصفحت أطلس الخرائط، اكتشفت أن خط التوقيت الدولي يمر أيضا عبر أرخبيل فيجي. جزر جنوب المحيط الباسيفيكي لها روابط قوية بالكاتب روبرت لويس ستيفنسون[2]. أصبحت الكثير من هذه الأراضي معروفة للأوربيين في القرن السابع عشر، أنا أعلم ثقافة الباروك[3] جيدا ـ

---

[1] **جزر أليوتيان**: سلسلة جزر بركانية، غرب شبه جزيرة ألاسكا. [***المترجم***]

[2] **روبرت لويس بلفور ستيفنسون**(1850 - 1894) روائي، وشاعر، وكاتب مقالات، وكاتب اسكتلندي، تخصص في أدب الرحلات، أبحر في يخت استأجره هو وعائلته من سان فرانسيسكو إلى جزر جنوب المحيط الهادي، زار خلالها ثلاثا وثلاثين جزيرة، وقد وصف بعض هذه الجزر كجزر الماكيز، وهاواي، وساموا، في كتاب "حاشية للتاريخ" عام 1892، وكتاب " البحار الجنوبية"، ثم أصبحت جزيرة ساموا وطنه الدائم، منذ عام 1890 فمات فيها في ديسمبر عام 1894، ودفن جثمانه في قمة جبل "فيا" في هذه الجزيرة أيضا. [***المترجم***]

[3] **الباروك**: اصطلاح مستعمل في فن العمارة والتصوير، معناه الحرفي: شكل غريب، غير متناسق، معوج. يتميز الأسلوب الباروكي بالضخامة، ويمتلئ بالتفاصيل المثيرة.

تلك كانت أزمان الفرسان الثلاثة والكاردينال ريتشيليو[1]. كان علي البدء، وبعد ذلك، فإن الرواية سوف تمضي بنفسها.

ما أن ينتهي المؤلف من تصميم عالمه السردي، فإن الكلمات ستنثال، وستكون على النحو الذي يتطلبه هذا العالم. لهذا السبب، فإن الأسلوب الذي استخدمته في رواية "*اسم الوردة*" كان أسلوب مؤرخ قروسطي: دقيق، بسيط، سطحي عند الضرورة (ناسك متواضع في القرن الرابع عشر لن يكتب مثل جويس، ولن تكون له ذاكرة بروست). من ناحية أخرى، فحيث من المفترض أنني أنسخ من إحدى ترجمات القرن التاسع عشر لنص قروسطي، فإن النموذج الأسلوبي كان، بنحو غير مباشر، هو لاتينية الرواة التاريخيين القروسطيين في ذاك الوقت، أما النموذج الأكثر مباشرة فهو أسلوب المترجمين المعاصرين لأعمالهم.

في رواية "*بندول فوكو*" لزم أن يكون هناك دور لعدد من

[*المترجم*]

[1] **الفرسان الثلاثة**: رواية لألكسندر دوماس، وكانت إحدى شخصياتها الكاردينال ريتشيليو، رجل دين ونبيل فرنسي، عين كاردينالا ورئيسا للوزراء في حكم لويس الثالث عشر. وهناك لوحة شهيرة له في متحف اللوفر. [*المترجم*]

اللغات: لغة منطقة آجليي [شمال إيطاليا] المثقفة والعتيقة، واللغة البلاغية شِبه الفاشية الانونزية[1]_لأردنتي، واللغة الأدبية الجافة والمثيرة للسخرية لملفات بيلبو السرية (ما بعد حداثية حقا في استخدامها النهم للاقتباسات الأدبية)، إن أسلوب جاراموند المبتذل[2]، والحوار الفاحش للمحررين الثلاثة، خلال تخيلاتهم المستخفة بالعواقب، حيث يمزجون الإشارات الرصينة بالتوريات العابثة. لم تستند تلك "القفزات في اللائحة" إلى اختيار أسلوبي بسيط، ولكنها تحددت بحسب طبيعة العالَم الذي تجري فيه الأحداث، وبحسب الطبيعة النفسية للشخصيات.

في رواية *"جزيرة اليوم السابق"* كانت الحقبة الثقافية هي العامل المحدِّد. لم تؤثر في الأسلوب فحسب، بل في نفس بنية الحوار الجاري بين السارد والشخصية، فيم يُناشد القارئ باستمرار للمشاركة كشاهد متواطئ في ذلك الحوار. نشأ هذا النوع من

[1] **أنونزي**: نسبة إلى جابرييل دانونزيو، كاتب روائي ومسرحي وشاعر وصحفي إيطالي، كان جنديا في الحرب العالمية الأولى، يميل إلى الفاشية. [*المترجم*]

[2] **جاراموند**: إحدى شخصيات رواية "بندول فوكو": مالك دار جاراموند للنشر. [*المترجم*]

الاختيار الماوراء سردي[1] من واقع أن على شخصياتي التحدث بأسلوب باروكي[2]، رغم أنني شخصيا لا أستطيع ذلك. لذا، كان يجب أن يكون لدي راو متعدد الأحوال المزاجية والمهام: فأحيانا يكون ساخطا من التجاوزات اللفظية لشخصياته، وفي أحيان أخرى يصير هو ضحيتهم، وفي غيرها، يحاول تخفيف تلك التجاوزات بالاعتذار إلى القارئ.

حتى الآن، فإني قلت: (1) نقطة بدئي هي فكرة موحية أو صورة، و(2) أن بنية العالم السردي هو ما يحدد أسلوب الرواية. وتأتي مغامرتي الرابعة في كتابة الرواية: *"باودولينو"*، لتُناقض هذين المبدأين. ففيما يخص الفكرة الموحية: فقد ظل لدي عدد من هذه الأفكار، لعامين على الأقل ـ وإذا كان هناك العديد من الأفكار الموحية، فتلك علامة على أنها أفكار عقيمة. عند نقطة معينة قررت

---

[1] **ما وراء سردي**: نوع من الكتابة الأدبية، يكون التركيز فيه على العمل نفسه، والذي يدخل في بنيته تنبيه القارئ، كل حين، بأنه يقرأ عملا روائيا. وبتعبير أمبرتو إكو: هو " إيحاءات بأن النص يشكل طبيعته بنفسه، بينما نرى المؤلف يتحدث مباشرة إلى القارئ." [*المترجم*]

[2] **أسلوب باروكي**: أسلوب فني، يتميز بالمبالغة في التراكيب والتفاصيل الفنية، وميل للغموض، واستخدام الحيل البلاغية في الأدب، لإظهار ترف اللغة. [*المترجم*]

أن يكون بطل روايتي صبي مولود في الإسكندرية، مسقط رأسي، والتي بُنيت في القرن الثاني عشر، وحاصرها فريدريك بارباروسَّا. إضافة إلى ذلك، فقد أردت أن يكون باودولينو ابنا لجاجلياودو الأسطوري، الذي قام، بإحباط خطة بارباروسا في اجتياح المدينة، بواسطة خدعة ماكرة، كذبة، حيلة، وإذا أردتم أن تعرفوها فاقرأوا الكتاب.

كانت رواية *"باودولينو"* فرصة طيبة للعودة إلى العصور الوسطى، الأثيرة لدي، إلى جذوري الشخصية، إلى افتتاني بتلفيق الأحداث. لكن هذا لم يكن كافيا. لم أكن أعلم كيف أبدأ، أي أسلوب أستخدم، أو من هو بطلي الحقيقي.

فكرت في حقيقة أنه في هذه الأيام، في مسقط رأسي، لم يعد الناس يتحدثون باللغة اللاتينية، بل استخدموا لهجات جديدة، شكلت بنحو ما اللغة الإيطالية المعاصرة، التي كانت حينئذ في مهدها. غير أنه لم يكن لدينا سجلات للهجة المستخدمة في تلك الأعوام، في شمال شرق إيطاليا. بالتالي، صرت حرا في اختراع تعبيرات شعبية، لغة افتراضية بسيطة تخص منطقة وادي بو، في

القرن الثاني عشر، وأحسب أني قد أجدت صياغتها، إذ أخبرني صديق لي، يقوم بتدريس مقرر دراسي عن تاريخ اللغات الإيطالية، أن لغة باودولينو ـ على الرغم من أن أحدا لا يمكنه أن يؤكد أو أن يدحض ابتكاري ـ غير بعيدة الاحتمال.

هذه اللغة، التي جعلت مترجمي أعمالي الشجعان يواجهون مشاكل ليست هينة، أوحت إليَّ بالطبيعة النفسية لبطل روايتي، باودولينو، وجعلت من روايتي الرابعة تحولا إلى دنيا العوام من الناس، بالنسبة إلى رواية " *اسم الوردة*". فالأخيرة كانت قصة مثقفين يتحدثون بأسلوب راق، بينما "*باودولينو*" تتعامل مع فلاحين، محاربين، وشعراء يتصفون بالمجون[1]. وهكذا فإن الأسلوب الذي تبنيته هو الذي حدد القصة التي سأحكيها.

ينبغي لي الاعتراف، على أية حال، أن رواية " *باودولينو*"، تقوم، أيضا، على صورة أولى مثيرة للمشاعر؛ فلطالما كنت مفتونا

[1] **جاليار** Goliards: جماعة صغيرة من الكهنة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، اشتهروا بكتابة الشعر الساخر، محتجين به على ما تعانيه الكنيسة من تناقضات، واتصفت حياتهم بالتسكع والانحراف. [*المترجم*]

بالقسطنطينية ، التي لم أرها مطلقا، ولكي أجد مبررا لزيارتها، احتجت إلى أن أحكي قصة عن هذه المدينة، وعن الحضارة البيزنطية. لذلك ذهبت إلى القسطنطينية، واستكشفت سطحها البادي، وكذا ما تحته من طبقات، ووجدت صورة البداية لقصتي: لقد أحرق الصليبيون المدينة عام 1204.

القسطنطينية آخذة في الاشتعال، وشاب يختلق الأكاذيب، وإمبراطور جرماني، وبعض المتوحشين الأسيويين، وها قد صار لديك الرواية. أعترف أنها لا تبدو كوصفة مقنعة، ولكن بالنسبة لي فقد أدت عملها.

يجب أن أذكر هنا أنه بالقراءة المتبحرة حول الثقافة البيزنطية، اكتشفت نيكيتاس إكسونياتيس، وهو مؤرخ يوناني لهذه الفترة الزمنية، وقررت أن أحكي القصة برمتها في صورة تقرير يقدمه باودولينو ـ كاذب مزعوم ـ إلى نيكيتاس. كان لدي أيضا بنائي الماوراء سردي: قصة يكون فيها نيكيتاس، بل والسارد والقارئ أيضا، غير موقنين بما يرويه باودولينو.

قيود

قلت آنفا أنني ما إن أجد الصورة الموحية ، فإن القصة تتابع تقدمها ذاتيا. هذا حقيقي ولكن إلى مدى معين. فلكي تُمكن القصة من المضي قدما، فعلى الكاتب أن يفرض بعض القيود.

القيود أمر جوهري في كل محاولة فنية. المصور الذي يقرر استخدام ألوان الزيت لا ألوان التمبيرا[1]، وأن يرسم على القماش وليس على الجدار، المؤلف الموسيقي الذي يختار مقام معين، الشاعر الذي يختار نظما إيقاعيا معينا، أو التفعيلة اليونانية الأحادية عشرة وليس التفعيلة السداسية السكندرية، جميع ذلك يؤسس لمنظومة من القيود. كذلك فعل الفنانون الطليعيون، الذين بدوا وكأنهم يتجاوزون القيود؛ ولكنهم، ببساطة، يؤسسون قيودا أخرى، لا يلاحظها أحد.

أن تختار الأبواق السبعة في سِفر الرؤيا ثيمة لأحداث متوالية، مثلما فعلت في "*اسم الوردة*"، هو قيد. البعض الآخر قد يجعل

---

[1] **ألوان التيمبيرا**: نوع من الألوان المستخدمة في التصوير، تتكون من مزيج من الصباغ، وصفار البيض، والماء. [*المترجم*]

أحداث القصة تقع في وقت محدد بإحكام، لأنه، في فترات تاريخية محددة، يمكنك أن تجعل بعض الأشياء تحدث، ولا يمكنك في غيرها. مما يُعد قيدا أن تقرر، مجاراةً للهواجس الغامضة لبعض شخصياتي، أن رواية "*بندول فوكو*" في حاجة إلى أن تتكون من مائة وعشرين فصلا بالتحديد، لأنه يجب تقسيم القصة إلى عشر أجزاء، لتصبح مثل التجليات النورانية العشرة للكابالا[1].

قيد آخر في رواية "*بندول فوكو*"؛ إذ كان على الشخصيات أن تعايش احتجاجات الطلبة عام 1968. غير أن بيلبو حينئذ كان يسجل ملفاته على الحاسوب ـ والذي يلعب دورا أساسيا في القصة، عبر الاستلهام الجزئي لطبيعة نظامه الرقمي والعشوائي ـ وعلى ذلك فإن الأحداث النهائية يمكن أن تقع، فقط، في بداية الثمانينيات، وليس قبل ذلك؛ إذ أن أول حاسوب شخصي، يتضمن برنامجا لمعالجة الكلمات، كان قد بدأ تسويقه في إيطاليا عام 1982ـ1983. وحتى ينصرم الوقت من عام 1968 إلى عام 1983 اضطررت إلى إرسال بطل روايتي إلى مكان آخر، أين؟

[1] **الكابالا**: عقيدة صوفية سرية يهودية، وتؤمن بقوى عشرة للإله، يتحكم من خلالها بأبديته في العالم الزائل. [*المترجم*]

أرجعتني ذكرياتي عن بعض الطقوس السحرية التي شهدتها إلى البرازيل، حيث جعلت كازاوبون يعيش لأكثر من عشر أعوام. رأى البعض في ذلك استطرادا طويلا، أما بالنسبة لي (ولبعض القراء الخيِّرين) فقد كان ذلك أمرا أساسيا، لأن ما حدث في البرازيل هو نوع من هلوسة الشعور المسبق بما سيحدث لشخصياتي فيما بقي من الكتاب.

إذا كانت شركتي الكمبيوتر الشخصي: آي بي إم، وآبل، قد بدأتا في تسويق معالج كلمات جيد، قبل ذلك الوقت بست أو سبع سنين، لجعل هذا روايتي مختلفة. فما كانت البرازيل لتوجد في الرواية ـ ومن وجهة نظري، فإن ذلك كان سيُعد خسارة كبيرة.

قامت رواية *"جزيرة اليوم السابق"* على سلسلة من القيود الزمنية. على سبيل المثال: أردت لبطل روايتي، روبرتو، أن يكون في باريس يوم موت ريتشيليو (4 ديسمبر 1642). هل كان من الضروري لروبرتو أن يكون حاضرا لموت ريتشيليو؟ أبدا، فإن روايتي ستظل كما هي، حتى وإن لم يرى روبرتو روتشيليو في نزعه الأخير، على سرير الموت. إضافة إلى ذلك، فحينما ضمَّنت هذا

القيد، لم يكن لدي فكرة عن وظيفته الممكنة. كل ما أردته هو تصوير ريتشيليو وهو على شفا الموت. ببساطة كانت هذه سادية مني.

غير أن هذا القيد قد ألزمني بحل معضلة. كان على روبرتو أن يصل إلى الجزيرة في شهر أغسطس من العام التالي؛ لأن هذا هو الشهر الذي زرت فيه الجزر، بإمكاني أن أصف شروق الشمس، في قلب سماء يغشاها الليل، في هذا الموسم فقط. لم يكن من المستحيل أن تبحر سفينة شراعية من أوروبا إلى ميلانيزيا[1] في ستة أو سبعة أشهر، لكن عند هذه النقطة كان علي أن أواجه صعوبة هائلة؛ بعد أغسطس، كان على شخص ما أن يعثر على يوميات روبرتو فيما بقي من السفينة التي أقلته. غير أن من المحتمل أن يصل المكتشف الألماني آبل تاسمان إلى جزر فيجي قبل يونيو - أي قبل وصول روبرتو. وهذا يفسر التلميحات التي زججت بها في نهاية الفصل، لأقنع القارئ بإمكانية أن يمر تاسمان بالأرخبيل مرتين، من دون أن يسجل الزيارة الثانية في سجل السفينة (لهذا، فكلا من المؤلف

[1] **ميلانيزيا**: منطقة تقع في الجنوب الغربي للمحيط الهادي، وتمتد من جزيرة نيو غينيا، إلى بحر أرافورا، على الجانب الشرقي لجزر فيجي. [*المترجم*]

والقارئ يتم حثهما على تخيل لحظات صمت، مؤامرات، وأحوال غامضة)، أو أن القبطان بلييه قد رسي على الجزيرة، فرارا من تمرد السفينة باونتي (فرضية إضافية مذهلة، ووسيلة جيدة وساخرة للمزج بين عالمين نصيين).

تعتمد روايتي على العديد من القيود الأخرى، ولكن لا يمكنني الكشف عنها جميعا. لكي تُكتب رواية ناجحة، فعلى المرء أن يحتفظ بوصفات معينة سرا.

بالنسبة لرواية "*باودولينو*" ، قلت أني أردت بدء القصة بحريق القسطنطينية، عام 1204. وحيث أن مقصدي أن يقوم باودولينو بتزوير رسالة منسوبة إلى يوحنا الكاهن[1]، وأن يكون له دور في تأسيس الإسكندرية، كان عليَّ أن أجعل مولده نحو عام 1142، وهكذا يكون في الثانية والستين من عمره عام 1204. بهذا المعنى، كان على القصة أن تبدأ من نقطة النهاية، إذ يحكي باودولينو عن

[1] **يوحنا الكاهن**: ملك مسيحي أسطوري، يقال أنه كان يحكم آسيا الوسطى، أو أثيوبيا، في القرون الوسطى، وقد حيكت حول أعماله وأوصافه العديد من الحكايات، وقد شغل الكثير من الرحالة في البحث عنه، وانشغل الكثير من الباحثين الحديثين في بحث أصل أسطورته. [*المترجم*]

مغامراته السابقة، عبر سلسلة من استرجاعات الذاكرة. لا مشكلة.

غير أن باودولينو يجد نفسه في القسطنطينية في طريق عودته من مملكة يوحنا الكاهن. الآن، فإن الخطاب الزائف للكاهن ـ من الوجهة التاريخية ـ قد تم تزويره أو إشاعته نحو عام 1160، وفي روايتي يكتب باودولينو خطابا ليقنع فريدريك بارباروسا بالتقدم نحو المملكة الغامضة. هكذا، فحتى لو كان على باودولينو قضاء خمسة عشر عاما، أو نحوها، مسافرا إلى المملكة، والبقاء هناك، والهروب من آلاف المغامرات، فليس بإمكانه أن يبدأ رحلته الطويلة تلك قبل عام 1198 (أيضا، فإنه من المقرر تاريخيا أن بارباروسا تحرك جهة الشرق في هذا العام فقط). إذن، ما الذي أجعل باودولينو يفعله بين عام 1160 وعام 1190؟ لم لا يستطيع أن يبدأ رحلة بحثه مباشرة، بعد نشر الخطاب؟ كان ذلك أشبه إلى حد ما بأمر الحاسوب في رواية "*بندول فوكو*".

هكذا، كان لزاما علي أن أجعله مشغولا، فجعلته يداوم على تأجيل إقلاعه. كان علي أن أخترع سلسلة من الحوادث لكي يصل أخيرا مع نهاية القرن. غير إنه بفعل ذلك وحده، فإن الرواية تخلق ـ

ليس في باودولينو فحسب بل وفي قراءها ـ وخز الرغبة. يتوق باودولينو إلى المملكة، لكنه بنحو ثابت يؤجل بحثه. لذا فإن مملكة يوحنا الكاهن تنمو كغاية لشوق باودولينو، وأيضا، آمل، كغاية لرغبة القارئ أيضا. مرة أخرى، مميزات القيود.

تشفير مزدوج

أنا لا أنتمي إلى تلك العُصبة من الكتاب السيئين، الذين يقولون أنهم يكتبون لأنفسهم فقط. الشيء الوحيد الذي يكتبه الكتَّاب لأنفسهم هو قائمة المشتريات، التي تساعدهم في تذكر ما يرغبون في شرائه، ومن ثم يلقون بها. كل ما سوى ذلك، حتى قائمة الغسيل، هي رسائل موجهة إلى شخص ما آخر. هي ليست مناجاة، بل حوارات.

الآن، توصل أحد النقاد إلى أن رواياتي تتضمن سمة نموذجية من سمات ما بعد الحداثة ـ أعني: تشفير مزدوج.[1]

(1) Linda Hutcheon, "Eco's Echoes:Ironizing the (Post) Modern," in Norma Bouchard and Veronica Pravadelli, eds .Umberto Eco's Alternative (New York: Peter Lang, 1998); Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism

كنت واعيا بذلك منذ البداية ـ وذكرت ذلك في كتابي "*تأملات حول اسم الوردة*" ـ أنه، كيفما تكون ما بعد الحداثة، فإني أستخدم تقنيتان نموذجيتان من تقنيات ما بعد الحداثة. إحداهما: المفارقة التناصية: اقتباسات مباشرة من نصوص شهيرة أخرى، أو إحالات، أقل أو أكثر شفافية، إلى تلك الاستشهادات. ثانيها: الماوراء سردي: إيحاءات بأن النص يشكل طبيعته بنفسه، بينما نرى المؤلف يتحدث مباشرة إلى القارئ.

"التشفير المزدوج" هو الاستخدام المتزامن للمفارقة التناصية، والمناشدة الضمنية للماوراء سردي. تمت صياغة مصطلح "التشفير المزدوج" بواسطة المعماري شارلز جينكز، الذي يرى أن المعمار ما بعد الحداثي "يتحدث إلى مستويين، على الأقل، معا: إلى المعماريين الآخرين، ومعهم أقلية من المهتمين بالمعاني المعمارية بشكل خاص، وإلى عامة الناس، أو السكان المحليين، المشغولون بأمور أخرى

(London: Routledge' 1988); Brian McHale, Constructing Postmodernism (London: Routledge, 1992); Remo Ceserani, "Eco's (Post) modernism Fictions," in Bouchard and vadelli, Umberto Eco's Alternative.

معنية بالراحة، والبناء التقليدي، وطريقة الحياة"[1]

ويضيف في تعريفه، قائلا: "إن المبنى ما بعد الحداثي، أو العمل الفني، إنما يخاطب، على نحو متزامن، الأقلية من النخبة، مستخدما شيفرات "عالية"، وجماهير العامة، مستخدما شيفرات شائعة"[2]

سأستشهد بمثال للتشفير المزدوج من رواياتي: تبدأ رواية *"اسم الوردة"* بحكاية الكيفية التي صادف فيها المؤلف نصا قديما، من نصوص العصور الوسطى. تلك حالة صارخة للمفارقة التناصية، حيث نجد أن الحدث العادي (أي: المألوف أدبيا) للعثور على المخطوطة، ذو أصل جليل. المفارقة هنا مزدوجة، كما أنها أيضا ذات مسحة ما وراء سردية، إذ أن النص يدَّعي أن المخطوطة كانت متاحة، خلال ترجمة تمت في القرن التاسع عشر للمخطوطة الأصلية ـ وهي ملاحظة تبرر وجود بعض عناصر الرواية القوطية الجديدة في القصة. لن يستمتع البسطاء، أو عامة القراء، بما يلي من

(1) Charles A. Jencks, The Language of Post-Modern Architecture (Wisbech, U.K.: Balding and Mansell, 1978), 6.

(2) Charles A. Jencks, What is Post-Modernism? (London: Art and Design, 1986), 14-15. See also Charles A. Jencks, ed., The Post-Modern Reader (New York: Martin's, 1992).

سرد، إلا إذا كانوا واعين بهذه اللعبة، لعبة الصناديق الصينية[1]، هذا الارتداد في رواية المصادر، هو ما يمنح القصة تلك الهالة من الغموض.

لكن إذا تذكرتم، فإن ترويسة الصفحة التي تتحدث عن المصدر القروسطي تذكره باعتباره "مخطوطة ، بالفعل"، إن كلمة "بالفعل" ينبغي أن يكون لها تأثير خاص على القراء المتمرسين، والملتزمين، الآن، بإدراك أنهم يتعاملون مع موضوع أدبي مألوف، وأن المؤلف يكشف عن "قلقه من سطوة التأثير"، بما أن الإشارة المقصودة (على الأقل بالنسبة للقراء الإيطاليين) إنما تشير إلى أعظم الروائيين الإيطاليين في القرن التاسع عشر، أليساندرو مانزوني، الذي بدأ روايته "*المخطوبان*" بادعاء أن مصدره هو مخطوطة تنتمي للقرن السابع عشر. كم قارئ يمكنه أن يفهم رنة التهكم في كلمة "بالفعل"؟ ليس الكثير، حيث أن العديد منهم قد راسلني ليسأل عما إذا كانت هذه المخطوطة موجودة فعلا. لكن إذا لم يفهموا هذا

[1] **لعبة الصناديق الصينية**: مجموعة من الصناديق المتزايدة في الحجم، يوضع الأصغر منها داخل الأكبر منه، وهكذا، حتى يكونوا صندوقا كبيرا واحد يحوي الجميع. [*المترجم*]

التلميح، فهل سيتمكنون من تقدير بقية القصة بنحو ملائم، وأن يحظوا بالاستمتاع بمذاقها الخاص؟ أحسب أن هذا ما سيحدث. لقد فاتهم مجرد تلميح إضافي.

أعترف أنه باستخدام تقنية التشفير المزدوج، يؤسس المؤلف لنوع من التواطؤ الصامت مع القارئ المتمرس، وأن بعض القراء من العامة، حينما لا يفهمون هذه التلميحات المثقفة، قد يشعرون بأن شيئا ما قد فاتهم. غير أن الأدب، في اعتقادي، لا يراد منه تسلية أو مواساة الناس فحسب، إنما يقصد به أيضا تحريض وإثارة الناس لقراءة النص ذاته مرتين، أو ربما لأكثر من مرة، لأنهم يرغبون في زيادة فهمهم له. وعلى ذلك، أعتقد أن التشفير المزدوج ليس خلجة أرستقراطية، وإنما هو وسيلة لإظهار الاحترام لذكاء وحسن نية القارئ.

2

المؤلف، والنص، والمؤولون

يحدث أحيانا أن يسألني أحد المترجمين السؤال التالي: "إني في حيرة، ولا أدري كيف أترجم هذا المقطع؛ إذ إنه يتسم بالغموض، ويمكن قراءته بأوجه متباينة، فماذا كان قصدك؟

وطبقا للحالة، فإن لدي ثلاث إجابات محتملة، هي:

1. "هذا حقيقي. لقد اخترت التعبير الخاطئ. أرجو أن تستبعد أي سوء فهم محتمل". وفي الطبعة الإيطالية التالية، سأكرر الأمر!
2. "لقد تعمدت أن أكون غامضا. وإذا قرأت بانتباه، فسوف تجد أن هذا الغموض ذا صلة بالطريقة التي يُقرأ بها النص. أرجو أن تبذل جهدك في الحفاظ على هذا الغموض في ترجمتك".
3. "لم أدرك أن ثمة غموض هناك، صدقني، أنا لم أقصد

أن أجعله هكذا. لكن كقارئ، فإني أجد هذا الغموض مثيرا للفضول، ومثمرا في كشف النص. أرجو أن تبذل جهدك في الحفاظ على هذا التأثير في ترجمتك".

الآن، إذا ما كنت قد مِتُّ منذ أعوام (شرط مغاير للحقيقة، ولكن تزيد احتمالات حدوثه قبل نهاية هذا القرن)، فإن مترجم أعمالي، بسلوكه كقارئ، ومؤول عادي لنصي، بإمكانه، معتمدا على نفسه، الوصول إلى إحدى النتائج التالية، التي هي، في الواقع، نفس إجاباتي المحتملة:

1. لا معنى للغموض هنا، بالإضافة إلى أنه يربك فهم القارئ للنص. ربما لم يدرك المؤلف ذلك الأمر، لذا فمن الأفضل استبعاد ذلك الغموض. "أحيانا ما تكون، حتى لهوميروس العظيم، تهويمات"[1].

[1] **تهويمات هوميروس**: تعبير يُستخدم للدلالة على استمرار الخطأ، صاغه الشاعر الروماني هوراس في كتابه "فن الشعر"، في العبارة اللاتينية "Quandoque bonus dormitat Homerus" التي ذكرها إكو، حيث ظهر في إلياذة هوميروس بعض الأخطاء مثالها: يقتل مينالوس في "الإلياذة" إحدى الشخصيات الثانوية، ولاحقا نجد ذلك المقتول حيا يشهد مصرع ابنه. [*المترجم*]

2. الأرجح أن المؤلف قد تعمد هذا الغموض، وسيكون جيدا أن أحترم هذا القرار.

3. من المحتمل أن المؤلف لم يدرك كونه غامضا. لكن، من وجهة نظر نصِّية ما، فإن هذا التأثير بعدم اليقين غني بالدلالات، والتلميحات الخصبة بالنسبة لمجمل الاستراتيجية النصية.

ما أحب أن أقوله هنا هو: أن هؤلاء الذين يقال عنهم كُتَّاب "مبدعون" (وقد شرحت آنفا ما الذي يمكن أن يعنيه هذا المصطلح المزعج) يجب ألا يقوموا، مطلقا، بتقديم تأويلات لأعمالهم الخاصة؛ فالنص أداة كسولة، يرغب في أن يؤدي قراؤه جزءا من عمله؛ بمعنى، أن النصَّ أداة متخيَلة لاستنباط التأويلات (كما ذكرت في كتابي "*دور القارئ*"). إذا كان لدى المرء نص يبحثه، فمما لا صلة له بالموضوع أن يسأل المؤلف، وفي الوقت ذاته، لا يمكن للقارئ أن يطرح أي تأويل هكذا، معتمدا، ببساطة، على توهمه، بل يجب عليه التأكد من أن النص، بطريقة ما، يجيز، بل ويحث على قراءة معينة.

في كتابي "*حدود التأويل*"، أميز بين قصد المؤلف، وبين قصد القارئ، وبين قصد النص.

في عام 1962 كتبت "*العمل المفتوح*"، (تُرجم إلى الإنجليزية تحت عنوان The Open Work).[(1)] في هذا الكتاب، أكدت على الدور الفعَّال للمؤول، في قراءة النصوص الثرية بالقيم الجمالية. عندما كُتبت هذه الصفحات، ركَّز قرائي، بشكل أساسي، على الجانب "المفتوح" من مجمل العمل، مستخفين بحقيقة أن القراءة ذات النهاية المفتوحة، التي أدعمها، إنما هي فاعلية أُثيرت بواسطة (وتستهدف تأويل) العمل. بمعنى آخر، لقد كنت أدرس التفاعل بين حقوق النصوص وحقوق مؤوليها. وتولد لدي الانطباع، بأنه خلال العهود القليلة الماضية، فإن حقوق المؤولين قد تم المغالاة فيها.

وقد قدمت، في العديد من كتاباتي، شرحا وافيا للصيرورة اللامحدودة للعلامات[2]، التي صاغها تشارلز ساندرز بييرس أولا،

(1) Umberto Eco, The Open Work (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989).

[2] **صيرورة العلامة** Semiosis: عملية تنطوي على التكامل بين مكونات ثلاثة: علامة،

غير أن فكرة الصيررة اللامحدودة للعلامات لا تقود إلى استنتاج أن التأويل غير منضبط بمعايير، لأمر واحد، أن التأويل اللامحدود يُعنى بالنظم لا بالعمليات.

لأوضح الأمر، المنظومة اللغوية هي أداة ينتج عنها، وبواسطتها، خيوط لغوية لا نهائية. فإذا رجعنا إلى القاموس لمعرفة معنى مفردة ما، سنجد العديد من المعاني والمرادفات ـ أي: كلمات أخرى ـ ومن ثم نبحث هذه الكلمات الأخرى لنعرف معانيها، ومن تعريفاتها يمكننا الانتقال إلى كلمات أخرى، وهكذا، لا نهائية محتملة.

وموضوعها، ومعناها. وقد صاغ شارل ساندرز بيرس هذا المصطلح للدلالة على العملية التي بموجبها تصبح العلامة علامة، أي ذات معنى، وبحسبه فإن هذه العملية ذات ثلاث أركان أساسية: الدَّال(Representamen): وهو شيء ملموس يمثل شيئا ما، وهو العلامة. الموضوع (Object): وهو موضوع العلامة، وهو ما نراه، أو نشمه، أو نسمعه، أو نلمسه، أو نتذوقه. المدلول (Interpretants): وهو معنى العلامة في ذهن متلقيها، كما أنه الواسطة بين العنصرين الآخرين، لإنشاء علاقة داخلية بينهما، وبالتالي ينشئ العلاقة بينه وبينهما، وبحسب هذه العملية تتولد في ذهن المرء علامة ما، تشكل نقطة بدء في عملية مماثلة لإيجاد علامة جديدة، وهكذا يصير لا محدودا. [*المترجم*]

القاموس، كما قال جيمس جويس في روايته "*يقظة فينيجان*": هو كتاب جُعل لقارئ نموذجي يعاني أرقا نموذجيا. القاموس الجيد ينبغي أن يكون دائريا ـ يجب أن يقول ما معنى كلمة "قِطْ" باستخدام كلمات أخرى، وإلا لكان كافيا أن تغلق القاموس، وأن تشير إلى قط، وتقول: "هذا قط". سهل جدا، وقد تلقينا جميعا ما يكفي من مثل هذه التفسيرات في طفولتنا. غير أن تلك ليست الطريقة الملائمة التي نعرف بها معنى كلمات مثل: "ديناصور"، و"على أية حال"، و"يوليوس قيصر"، و"حرية".

على النقيض من ذلك، فالنص، بقدر ما ينشأ عن التلاعب باحتمالات منظومة لغوية ما، لا يكون مفتوحا بنفس الطريقة. فالمرء بتأليفه لنص ما يختزل مجال الاختيارات اللغوية الممكنة. إذا كتبنا: "جون يأكل ..."، فهناك احتمال قوي أن الكلمة التالية ستكون اسما، وأن هذا الاسم لن يكون "سُلَّما" (رغم أنه في سياق معين يمكن أن تكون الكلمة "سيف"). بتقليص احتمال توليد خيوط لا نهائية، يقلل النص أيضا من احتمال تجربة تأويلات محددة. في معجم اللغة الإنجليزية، نجد أن الضمير "أنا"، ما زال معناه:

"الشخص الذي يتلفظ بالعبارة التي يرد فيها الضمير "أنا" ـ وبالتالي، فإنه بحسب مجموعة من الاحتمالات المقدمة من قِبَل المعجم، فإن "أنا" يمكن أن تشير إلى الرئيس لينكولن، أو أسامة بن لادن، أو جروشو ماركس، أو نيكول كيدمان، أو أي شخص من بلايين الأفراد الآخرين الذين يعيشون في الحاضر، أو الماضي، أو المستقبل. غير أن خطابا موقعا باسمي، فإن الضمير "أنا" فيه سيعني: "أمبرتو إكو"، بغض النظر عن الاعتراضات التي وجهها جاك دريدا لجون سيرل[1] أثناء نقاشهم الشهير حول التوقيع والسياق.(2)

---

[1] **جون روجر سيرل**: فيلسوف أمريكي معاصر، دار بينه وبين جاك دريدا نقاش شهير عام 1977 حول المعنى، فقال سيرل بحرفية المعنى، وقال دريدا أن ليس ثم أساس مستقر للمعنى، وتضمن النقاش الكلام عن توقيع المؤلف باسمه على أعماله، ولدريدا في ذلك مقال بعنوان: "التوقيع، الحدث، السياق". [***المترجم***]

(2)See Jacques Derrida, "Signature Event Context" (1971),Glyph, I (1977): 172-197, reprinted in Derrida, *Limited Inc.*, trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehlman (Evanston,I11.: Northwestern University Press, 1988); and John Searle, "Reiterating the Differences: A Replay to Derrida," *Glyph*, I (1977): 198-208, reprinted in Searle, *The Construction of Social Reality* (New York: Free Press, 1995).

أن نقول أن تأويلات نص ما قد تكون غير محدودة، لا يعني أن التأويل لا يملك موضوعا ـ أي: ليس لديه شيء موجود (حقيقة أو نص) ليركز عليه. وقولنا أن نصا ما قد لا تكون له نهاية، لا يعني أن كل تأويل يمكن أن ينتهي نهاية سعيدة. ويبين هذا السبب في أنني اقترحت ، في كتابي "*حدود التأويل*"، نوعا من الضابط المعياري للتكذيب (مستوحى من الفيلسوف كارل بوبر[1]): وبرغم صعوبة تقرير ما إذا كان تأويلا مُعطى هو تأويل جيد، أو تقرير أي التأويلين للنص نفسه هو الأفضل، فمن الممكن دوما الإخبار بأن تأويلا معينا هو تأويل خاطئ بشكل صارخ، تأويل مجنون، أو تأويل مستبعد.

بعض النظريات النقدية المعاصرة تؤكد على أن القراءة الوحيدة الجديرة بالثقة هي قراءة خاطئة، وأن النص يحيا، فقط، بفضل سلسلة الاستجابات التي يثيرها. غير أن هذه السلسة من

[1] **كارل ريموند بوبر**: (1902-1994) فيلسوف إنجليزي متخصص في فلسفة العلم، قال بمعيار قابلية التكذيب، ومعناه: إجراء اختبار تكذيب للنظرية بعد التوصل إليها، فإن أمكن تكذيبها كانت نظرية علمية، وإن لم يمكن تكذيبها لم تكن كذلك، أي أن قيمتها العلمية تتحدد بقدر إمكانية خضوعها للتجريب. [*المترجم*]

الاستجابات تمثل *الاستخدامات* اللانهائية، التي يمكن أن نجعلها للنص (فبإمكاننا، على سبيل المثال، استخدام الإنجيل بدلا من قطعة خشب كوقود للمدفأة)، وليس مجموعة التأويلات التي تعتمد على بعض التخمينات المقبولة حول قصد النص.

كيف يمكننا أن نبرهن على أن تخمينا ما حول قصد النص هو تخمين مقبول؟ الطريقة الوحيدة تكون بمقابلته بالنص ككل متماسك. وتلك فكرة قديمة وترجع إلى أوغسطين[1] (*حول العقيدة المسيحية*): إن تأويل أي جزء من النص يمكن قبوله إذا تأكد ـ ويمكن أن يُستبعد إذا عورض ـ من قِبل جزء آخر من النص نفسه. بهذا المعنى، فإن التماسك الداخلي للنص هو المتحكم في البواعث غير المحكومة للقارئ.

دعوني أقدم مثالا، خاص بنص يشجع بنحو قصدي ومبرمج على أكثر التأويلات جرأة ـ أعني: رواية "*يقظة فينيجان*". في

[1] **أوغسطين**: (354-430م) لاهوتي وفيلسوف من أصل أمازيغي لاتيني، ولد في شمال أفريقيا، وكتابه "عن العقيدة المسيحية" يتكون من أربعة أجزاء يصف فيه كيفية تأويل وشرح الكتب المقدسة. [*المترجم*]

الستينيات، في جريدة *A Wake Newslitter*، كان ثمة مناقشة حول التلميحات التاريخية الحقيقية، التي قد يتم التعرف عليها، في رواية "*يقظة فينيجان*" ـ على سبيل المثال، تلميحات إلى اتفاقية *أنشيلوس* [الضَّم][1] للوحدة السياسية بين ألمانيا والنمسا ، ومعاهدة ميونيخ[2] في سبتمبر 1938(3). ولأجل أن يتحدى هذه التأويلات، أشار ناثان هالبر، إلى أن كلمة *أنشيلوس* لها معنى دارج غير سياسي (مثل كلمتي "ارتباط" و"اندماج")، *وأن النص لا يدعم* القراءة السياسية. ولكي يبين سهولة العثور على أي شيء في رواية "*يقظة فينيجان*"، أخذ هالبر مثال بيريا[4]. بداية، ففي مستهل "حكاية النملة والجندب"[5] عثر [هالبر] على تعبير "So vi et!" [صوتيا

---

[1] Anschluss كلمة ألمانية تعني "الضم": هو الاسم الذي أطلق على الاتفاقية التي تضمنت ضم النمسا إلى ألمانيا النازية، في مارس 1938. [*المترجم*]

[2] **معاهدة ميونيخ**: كانت بين ألمانيا النازية وبين بريطانيا وفرنسا وإيطاليا، في 30 سبتمبر 1938، منحوا بمقتضاها ألمانيا جزءا من تشيكوسلوفاكيا. [*المترجم*]

(3) See Philip L. Graham, "Late Historical Events," *A Wake Newslitter* (October 1964): 13-14; Nathan Halper, "Notes on Late Historical Events," *A Wake Newslitter* (October 1965): 15-16.

[4] **بيريا**: هو لافرنتي بافلوفيتش، رئيس البوليس السري السوفييتي في عهد ستالين، قتله مساعدوه بتهمة الخيانة بعد موت ستالين. [*المترجم*]

[5] **حكاية النملة والجندب**: قصة خيالية من "حكايات إيسوب"، استخدمها جيمس

تعني "سوفييت" نسبة إلى الاتحاد السوفييتي] فظن بإمكانية ارتباطها بمجتمع النمل شبه الشيوعي. ولكن بعد صفحة واحدة عشر على تلميح إلى "berial"، والتي تبدو للمحة الأولى كتنويع لكلمة "burial" [الدفن].هل يمكن أن تكون كناية عن الوزير السوفييتي لافرنتي بيريا؟ لكن بيريا لم يكن معروفا في الغرب حتى 9 ديسمبر 1938، عندما تم تعيينه مفوضا للداخلية (قبل ذلك، كان مجرد موظف في درجة أقل)، وفي ديسمبر 1938 كانت مخطوطة جويس في المطبعة. غير أن كلمة "berial" كانت موجودة في نسخة عام 1929 التي نشرت في الجريدة الأدبية transition 12. يبدو السؤال قائما على أسس من الأدلة الخارجية ـ رغم أن بعض المؤولين كانوا على استعداد لأن يضفوا على جويس قوى مقدسة، والقدرة على التنبؤ بظهور بيريا. أمر مثير للضحك حقا ـ غير أنه بين المعجبين بجويس، يمكنك إيجاد أمور أكثر سخافة.

الأدلة الداخلية هي الأكثر أهمية، أي: الأدلة النصية. في عدد

جويس في روايته "يقظة فينيجان". [*المترجم*]

لاحق من مجلة Awake Newslitter، أشار رث فون فَلْ إلى أن "So vi et" قد يكون المقصود منها ما يشبه كلمة "آمين" التي يتلفظ بها أعضاء الهيئات السلطوية الدينية، وبذا لا يكون السياق العام لتلك الصفحات سياسيا بل إنجيليا؛ حيث تقول النملة Ondt : "بقدر ما يزداد حقل ببي إزهارا، بقدر ما يزداد سلطاني ازدهارا"، وحيث أن "ببي" هي صيغة تصغير إيطالية لـ"يوسف"، وحيث يمكن لكلمة "berial" أن تكون خيالا متحورا لشخصية يوسف الإنجيلية (ابن يعقوب وراشيل)، الذي دُفن مرتين على نحو مجازي؛ في الجُبّ، وفي السجن، والذي أنجب إفرايم، الذي، بدوره، أنجب بيريا (أخبار الأيام الأول 23:10)، وحيث أن كان لآشر Asher أخو يوسف ولد يُسمّى بيريا (سفر التكوين 45:30) وهكذا دواليك.[1]

كثير من الأوهام التي عثر عليها فون فَلْ هي، بلا شك، مستبعدة، ولكن يبدو أنه لا يمكن تجاهل أن كل هذه التلميحات،

(1) Ruth Von Phul, "Late Historical Events" *A Wake Newslitter* (December 1965): 14-15.

في هذه الصفحات، هي تلميحات إنجيلية في طبيعتها. وهكذا، فإن الدليل النصي، أيضا، يُقصي لافارنتي بيريا من كتاب جويس، وأحسب أن القديس أوغسطين كان ليوافق على ذلك.

النص أداة متخيلة من أجل أن ينتج قارئه النموذجي[1]. هذا القارئ ليس هو من يقدم التخمين "الصحيح الوحيد". بإمكان النص أن يتوقع قارئا نموذجيا مخولا بتجربة تخمينات لا نهائية. القارئ التجريبي، هو، ببساطة، من يقوم بعمل تخمينات حول القارئ النموذجي الذي يفترضه النص. حيث أن قصد النص، بالدرجة الأولى، هو إنتاج القارئ النموذجي، القادر على القيام بتخمينات تخص النص، فمهمة القارئ النموذجي تتأسس على أن

[1] **القارئ النموذجي**: " إنّ من سمات القارئ النموذجي [عند إكو] أنّه لا يباشر النّص وهو خاوي الذّهن، بل يباشره وهو يحمل استراتيجيّة قرائيّة، يواجه بها مسكوت النّص وغموضه، موظّفا كفاءات لسانيّة وغير لسانيّة، تساعده على استنطاق النّص، واستخراج ما لم يقله صراحة. وينتج عن هذا أنّ معنى النّص حدث ديناميّ يتولّد بمساهمة القارئ عبر فعل القراءة. ولكن "إيكو" اشترط في فعل القراءة أن يكون للتأويل سند نصيّ يحميه من الخطأ واللا منطق." (المصدر: تشكّل المعنى بين دلالات النّص وتأويل القارئ عند "أمبرتو إيكو" أ. الميلود حاجي) [*المترجم*]

يتعرف على المؤلف النموذجي ـ وهو ليس المؤلف التجريبي ـ الذي يتوافق جوهريا مع قصد النص.

معرفة قصد نص ما، تعني: معرفة الاستراتيجية السيميائية. في بعض الأحيان تكون الاستراتيجية السيميائية قابلة للكشف على أساس من التقاليد الأسلوبية المنشأة. إذا بدأت القصة بـ"كان ياما كان"، يكون لديَّ سبب وجيه لافتراض أنها قصة خرافية، وأن القارئ النموذجي المثار والمفترض هنا طفل (أو مراهق شغوف بالانفعال بروح طفولية). من الطبيعي، أن تكون هناك مسحة من السخرية، وفي مثل هذه الحالة فإن النص اللاحق يجب أن يُقرأ بطريقة أكثر تمرسا. لكن، على الرغم من أن المرء يمكنه القول ـ من خلال كشف النص ـ أن هذه هي الطريقة التي يجب أن يُقرأ بها، الأمر المهم هو ملاحظة أن النص يتظاهر بأنه يبدأ كقصة خرافية.

عندما يخرج نص إلى العالم كمثل رسالة في زجاجة أُلقيت في البحر ـ وهذا لا يحدث مع الشعر أو النثر فقط، بل أيضا مع كتب مثل كتاب كانط "*نقد العقل الخالص*" ـ بمعنى، أنه عندما يتم إنتاج نص، لا من أجل مرسل إليه واحد، بل من أجل جمع من القراء،

يعلم المؤلف أنه ـ أو أنها ـ سوف يؤوَّل لا وفق مقاصده ـ أو مقاصدها ـ بل وفقا لاستراتيجية معقدة من التفاعلات، التي تشمل القُرَّاء أيضا، مع كفاءتهم في لغتهم كخزينة اجتماعية. وأعني بقولي: "خزينة اجتماعية" ليس فقط مجرد لغة محددة تضم مجموعة من القواعد النحوية، ولكن أيضا مجمل الموسوعة التي تولدها مباشرة هذه اللغة: التقاليد الثقافية التي أنتجتها هذه اللغة، وتاريخ التأويلات السابقة للعديد من نصوصها، متضمنة النص الذي يكون القارئ بصدد قراءته.

يجب على فعل القراءة أن يأخذ في حسبانه كل هذه العناصر، على الرغم من أن الاحتمال بعيد في أن يحيط قارئ مفرد بها جميعا. وهكذا، فإن كل فعل للقراءة هو إجراء معقد بين كفاءة القارئ (العالم المعرفي للقارئ) وبين نوع الكفاءة التي يفترضها نص معين لكي تتم قراءته بطريقة "اقتصادية" ـ أي بطريقة تعمل على زيادة فهم النص والاستمتاع به، ويدعمها السياق.

إن القارء النموذجي للقصة ليس هو القارئ التجريبي. القارئ

التجريبي هو أنت، أنا، أي شخص، حينما نقرأ نصا. القراء التجريبيون بإمكانهم القراءة بطرق عدة، وليس ثمة قانون يعين لهم كيف يقرأون، بسبب أنهم، غالبا، ما يستعملون النص كواسطة لمشاعرهم الخاصة، والتي يمكنها المجيئ من خارج النص، أو ربما يثيرها النص مصادفة.

دعوني أعرض لبعض المواقف الظريفة التي قد تحصل من أحد قرائي كقارئ تجريبي، بأكثر منه كقارئ نموذجي. كتب إلى أحد أصدقاء الطفولة، الذي لم أره منذ أعوام، بعد نشر روايتي الثانية "*بندول فوكو*" : " عزيزي أمبرتو، لا أذكر أنني أخبرتك بالقصة الشجية لعمي وعمتي، لكني أحسب أنك لم تكن حصيفا في استخدامها في روايتك". حسنا، ففي كتابي أسرد بعض الوقائع التي تتعلق بالعم شارلز والعمة كاترين، وهما، في القصة، عم وعمة بطل الرواية جاكوب بيلبو. حقيقة أن مثل هؤلاء الناس موجودون بالفعل. مع بعض التعديلات، فقد كنت أقص قصة من زمن طفولتي تتعلق بعم وعمة لي ـ بالطبع كان لهما اسمين غير اسمي شخصيات الرواية. ردد على صديقي قائلا أن العم شارلز والعمة

كاترين هما أقارب *لي*، وليسوا أقاربه (لذا فإني أملك حق النشر)، وأنني حتى لم أكن على علم بأن له عم أو عمة. اعتذر صديقي بأنه كان مستغرقا تماما بالقصة حتى أنه ظن أنه تعرف على بعض الأحداث التي وقعت لعمه وعمته ـ مما لا يستحيل حدوثه، لأنه في زمن الحرب (الفترة التي عدت إليها بذاكرتي) فإن نفس الأشياء كان يمكن أن تقع لأعمام وعمات آخرين.

ما الذي حدث لصديقي؟ لقد رأى في قصتي شيئا كان يقع في ذاكرته الشخصية، فهو لم يكن بصدد تأويل قصتي، بل بالأحرى كان *يستخدمها*. من الصعب منع استخدام نص لأجل أحلام اليقظة، وجميعنا نفعل ذلك في كثير من الأحيان ـ لكن هذه ليست مسألة عامة. استخدام النص بهذه الطريقة يعني التحرك داخله، كما لو كان جريدة خاصة.

هناك قواعد معينة للعبة، والقارئ النموذجي هو شخص متشوق إلى ممارسة هذه اللعبة. لقد نسي صديقي اسم اللعبة، وركَّب توقعاته الخاصة كقارئ تجريبي على التوقعات التي أرادها

المؤلف من القارئ النموذجي.

في الفصل 115 من رواية "*بندول فوكو*"، كان بطل روايتي، كازاوبون، في ليلة 23/ 24 يونيو 1984، بعدما حضر مراسم احتفال سحري في معهد الفنون والحِرَف في باريس، يمشي، كما لو كان مأخوذا، على طول شارع سان مارتين، عابرا شارع الدب Rue aux Ours، إلى أن وصل إلى مركز بوبورج، ثم اتجه إلى كنيسة سان ماري، ثم واصل المسير عبر شوارع عديدة، أسماؤها جميعا مذكورة في كتابي، حتى وصل إلى قصر فوجْ.

كما ذكرت آنفا، من أجل أن أكتب هذا الفصل تابعت نفس الجولة لعدة ليال، حاملا جهاز تسجيل، مسجلا ملاحظاتي عن كل ما يمكنني رؤيته، وأثره عليَّ (إني هنا أكشف عن منهجي كمؤلف تجريبي). بالإضافة إلى ذلك، وحيث أني أملك برنامجا حاسوبيا يريني كيف تبدو السماء في أي وقت، في أي عام، في أي خط طول أو خط عرض، حتى أني علمت، أنه في تلك الليلة كان هناك قمر، وأنه كان بالإمكان رؤيته من مواقع معينة في أوقات عديدة. لقد فعلت ذلك، لا من أجل محاكاة واقعية إميل زولا، ولكن (كما

ذكرت) لأنني أحب أن أحوز المشهد الذي سأكتب عنه أمامي حين أقوم بالسرد.

بعد نشر الرواية، تلقيت خطابا من رجل، من الواضح أنه ذهب إلى المكتبة الوطنية لقراءة كل الصحف الصادرة في 24 يونيو 1984، واكتشف أنه عند ناصية شارع رومر ـ والذي لم أذكر اسمه بالفعل، ولكنه يمر عبر شارع سان مارتين في نقطة معينة ـ وبعد منتصف الليل، أقل أو أكثر قليلا من الوقت الذي مر فيه كازاوبون بالشارع، كان هناك حريق، حريق كبير وإلا لما كتبوا عنه في الصحف. يسألني القارئ: كيف اتفق أن لم يرى كازاوبون هذا الحريق.

أجبت بأن من المؤكد أن كازاوبون رأى الحريق، ولكنه لم يذكره لسبب غامض، لا أعرفه ـ والذي كان مرجحا جدا في قصة دسمة بالأحداث الغامضة، الحقيقية والزائفة معا. إن قارئي، بلا شك، مازال يحاول معرفة السبب الذي من أجله لم يذكر كازاوبون ذلك الحريق، شاكا في حصول مؤامرة أخرى قام بها فرسان المعبد.

الحقيقة أنني ربما لم أمر بهذا الجانب من الشارع في منتصف الليل، بل ربما مررت به قبل اشتعال الحريق، أو بعد إطفائه بوقت قصير، لا أدري. كل ما أعلمه أن قارئي كان يستخدم نصي لأغراضه الخاصة: لقد رغب في أن يكون النص متجانسا، في كل تفاصيله، مع ما حدث في الواقع.

الآن، دعوني أخبركم بقصة أخرى تتعلق بالليلة ذاتها. الفرق هو ما يلي: في الحالة التي ذكرت توا، فإن القارئ المشغول بالتفاصيل غير المهمة أراد لقصتي أن تتوافق مع أحداث العالم الحقيقي، بينما يريد القارئ، في المثال التالي، أن يتوافق العالم الحقيقي مع روايتي الخيالية ـ حالة مختلفة قليلا وأكثر فائدة.

اثنان من طلبة مدرسة الفنون الجميلة في باريس أتيا ليرياني ألبوم صور أعادا فيه تصوير مجمل الجولة التي قام بها كازاوبون. لقد عثرا على كل الأماكن التي ذكرتها، وقاما بتصويرها واحد بعد آخر، في نفس الوقت من الليل. في نهاية الفصل 115 يخرج كازاوبون من مصرف مياه المدينة ويدخل، عبر القبو، حانة أسيوية تمتلئ بالزبائن الذين يكسوهم العرق، براميل جعة، وبصقات لزجة. لقد عثر

الطالبان بالفعل على هذه الحانة، والتقطا صورا لها. غني عن البيان أن هذه الحانة كانت من اختراعي، مع أني قمت بتصميمها وفي ذهني الحانات العديدة في الجوار، لكن هذان الطالبان اكتشفا، بلا شك، الحانة الموصوفة في كتابي. أكرر، هذان الطالبان لم يضيفا إلى مهمتهما كقارئين نموذجيين اهتمام القارئ التجريبي، الذي يريد أن يختبر ويرى إذا ما كانت روايتي تصف باريس الحقيقية. بل بالأحرى، أرادا تحويل باريس "الحقيقية" لتكون المكان الموجود في روايتي. الحقيقة، أن من بين كل ما أمكنهم العثور عليه في باريس، فقد اختارا، فقط، تلك المظاهر التي تتوافق مع التوصيفات التي قدمها نصي.

هذه الحانة موجودة في نصي، بالرغم من ذلك، أعتقد أنني، ببساطة، قمت بتخيلها. وبإزاء وجودها في النص، يصبح قصد القارئ التجريبي، بالأحرى، لا علاقة له بالموضوع. كثيرا ما يقول المؤلفون أشياء غير مدركين لها؛ فقط، بعدما تصلهم ردود أفعال قرائهم، يكتشفون ما الذي قالوه.

هناك، على أية حال، حالة يمكن أن تكون مضيئة وكاشفة للنظر إلى مقاصد المؤلف التجريبي، تكون والمؤلف ما زال حيا، وبعدما يقدم النقاد تأويلاتهم للنص، ويمكن لأحدهم أن يسأل المؤلف إلى أي مدى كان ـ هو أو هي ـ كشخص تجريبي، مدركا للتأويلات المتعددة التي يدعمها النص. عند هذه النقطة، فإن استجابة المؤلف تُستخدم، ليس من أجل إثبات تأويلات النص، ولكن لبيان التضارب بين قصده أو قصدها وبين قصد النص. الغرض من التجربة نظري أكثر منه تجريبي.

أخيرا، هناك الحالة التي يكون فيه المؤلف، أيضا، منظِّرا نصيا. في هذا المثال ربما يستجيب المؤلف بطريقتين مختلفتين. يمكن أن تكون استجابته: "لم أعني ذلك، لكن يجدر بي الموافقة على أن النص يقول ذلك، وأشكر القارئ على أن نبهني للأمر". أو يمكن أن تكون الاستجابة: "بعيدا عن حقيقة أنني لم أعني ذلك، فإني أعتقد أن القارئ الحصيف لا ينبغي له قبول مثل هذا التأويل؛ لأنه تأويل غير اقتصادي".

الآن، دعوني أعرض لبعض الحالات التي يجب عليّ فيها،

كمؤلف تجريبي، أن أستسلم في مواجهة قارئ تمسك بشدة بقصد نصي.

في كتابي *"تأملات في اسم الوردة"* ، قلت أنني شعرت بهزة إثارة ارتياح عندما قرأت عرضا للكتاب يتضمن اقتباسا لتعليق ذكره ويليام في نهاية المحاكمة، في الفصل المعنون "اليوم الخامس، تاسعة". "ما أكثر ما يخيفك في الطهارة؟" سأل أدسو. وأجاب ويليام: "التعجل". لقد أحببت، وما زلت أحب ذلكما السطرين بشدة. لكن حينها، أشار لي أحد القراء إلى أنه في نفس الصفحة، يقول برنارد، مهددا قيِّم الدير بالتعذيب: "العدالة لا تكون بوازع من العجلة، كما يعتقد الرسل الزائفون، وعدالة الرب لديها مئات الأعوام رهن أمرها". كان القارئ محقا في سؤالي عن الصلة التي هدفت إلى إنشائها بين التعجل التي يخشاه ويليام وبين غياب التعجل الذي أطرى عليه برنارد. لم أتمكن من الرد.

الحقيقة، أن الحوار الذي دار بين أدسو وويليام غير موجود في المخطوطة الأصلية؛ لقد أضفت هذا الحوار الموجز أثناء صف

الكتاب، لأسباب تتعلق بالتوازن والإيقاع، فقد كنت في حاجة إلى إدخال بعض الأسطر قبل أن أعطي الكلمة لبرنارد مرة أخرى. وقد نسيت ذلك الأمر تماما؛ فبعدها بقليل يتكلم برنارد عن التعجل. فهو يستخدم تعبيرا نمطيا، من النوع الذي نتوقع صدوره من قاض ـ مألوفا مثل: "الكل سواء أمام القانون". فيا أسفاه، حينما توضع جنبا إلى جنب التعجل الذي ذكره ويليام، فالتعجل المذكور من قِبَل برنارد يُعطي الانطباع بأنه يقول شيئا موضوعيا بدلا من شيء رسمي؛ ولدى القارئ ما يبرر تساؤله عما إذا كان الرجلان يعنيان الشيء ذاته، أو عما إذا كان الاشمئزاز من التعجل الذي عبَّر عنه ويليام لا يختلف كثيرا عن الاشمئزاز من التعجل الذي عبَّر عنه برنارد. النص موجود، وينتج تأثيراته الخاصة. وسواء أردته على هذا النحو أم لا، فإننا الآن مواجهون بمشكلة، بغموض مستفز ـ وأنا نفسي محتار في الكيفية التي أحل بها هذا التضارب، رغم إدراكي من أن هناك معنى مستتر (وربما الكثير من المعاني).

المؤلف الذي جعل عنوان كتابه "*اسم الوردة*" عليه أن يكون

مستعدا لمواجهة تأويلات متشعبة لعنوانه. كمؤلف تجريبي، كتبت (في كتاب *تأملات*) أنني اخترت هذا العنوان بالتحديد لكي أمنح القارئ الحرية: " الوردة شكل غني جدا بالمعاني، حتى أنها الآن لا تكاد تحمل أي معنى منها: وردة دانتي الغامضة[1]، و"هيا، وردتي الحبيبة"[2]، وحرب الوردتين[3]، و"الوردة المريضة"،[4] وأغنية "الكثير جدا حول روزي، وعبارة شكسبير: "وردة بواسطة أي اسم آخر"، وتعبير جيرترود شتاين الشعري:"الوردة هي وردة هي وردة هي وردة"، و"أعضاء جمعية الصليب والوردة[5] ...". إضافة

---

[1] **وردة دانتي**: في "الكوميديا الإلهية" يصور دانتي الفردوس كوردة هائلة، تذخر بالضوء والملائك. [*المترجم*]

[2] **هيا، وردتي الحبيبة** Go, lovely Rose : قصيدة للشاعر الإنجليزي إدموند والار (1606-1687). [*المترجم*]

[3] **حرب الوردتين**: حرب أهلية دارت بين أسرتين إنجليزيتين، على مدى ثلاثين عاما، حول أحقية كل منهما في عرش إنجلترا، واتخذت كلتا الأسرتين الوردة شعارا لها، إحداهما حمراء والأخرى بيضاء، وكان شكسبير هو من أطلق على هذه الحرب اسم "حرب الوردتين" في مسرحية "هنري السادس". [*المترجم*]

[4] **الوردة المريضة** Rose thou art sick : قصيدة للشاعر الإنجليزي وليام بليك (1757-1827). [*المترجم*]

[5] **جمعية الصليب والوردة** Rosicrucian: جمعية سرية باطنية تأسست في القرن السابع عشر، ورمزها الصليب وفي منتصفه الوردة. [*المترجم*]

إلى ذلك، أكتشف أحد الباحثين أن بعض المخطوطات المبكرة لكتاب: "*ازدراء العالم*"، لمؤلفه: برنارد دي مورلِيه ـ الذي استعرت منه النص السداسي التفعيلة الذي ختمت به روايتي: " stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus" ("وردة العام الماضي لم يبقى إلا اسمها، الأسماء فقط هي كل ما نملكه") ـ يمكن قراءتها: "روما القديمة لم يبقى إلا اسمها stat Roma pristine nomine"، والتي تبدو، بعد كل شيء، أكثر توافقا مع سائر القصيدة وصورها الخيالية عن بابل المفقودة[1]. لذا، فإن عنوان روايتي، بما أني لقيت نسخة أخرى من قصيدة مورلِاي، كان يمكن أن يكون:"*اسم روما*" (وبذا كان ليكتسب إيحاءات فاشية).

لكن العنوان هو بالفعل: "*اسم الوردة*"، وأنا أدرك الآن كيف كان صعبا تقليص السلسة اللانهائية للدلالات التي تثيرها كلمة "وردة". ربما قصدت إلى زيادة القراءات المحتملة للدرجة التي

[1] يجب الانتباه إلى أنه من جهة مقاطع الكلمة، فإن حرف"o" في كلمة "Roma" هو حرف مد، وبالتالي فإن التفعيلة السداسية لن تكون مضبوطة، وبذلك فإن كلمة "Rosa" هي القراءة الصحيحة لتنضبط التفعيلة. (إكو)

يكون معها أي من هذه القراءات لا صلة لها بالموضوع، وكمحصلة، أكون قد أنتجت سلسلة شاسعة، لا مفر منها، من التأويلات. غير أن النص قد خرج إلى العالم، وعلى المؤلف التجريبي أن يبقى صامتا.

عندما أطلقت اسم كازاوبون على الشخصية الرئيسية في رواية "*بندول فوكو*" كنت مشغولا بالتفكير في إسحاق كازاوبون، الذي أثبت عام 1614 أن *النصوص الهرمسية*[1] نصوص زائفة، والمرء عند قراءة "*بندول فوكو*" يمكن أن يعثر على بعض التماثلات بين ما فهمه عالِم اللغة العظيم وبين ما فهمته شخصيتي آخر الأمر. لقد كنت مدركا أن قليلا من قرائي سوف يفهم التلميح، ولكني كنت مدركا بالقدر ذاته، من حيث الإستراتيجية النصية، أن هذا النوع من المعرفة ليس مما لا يمكن الاستغناء عنه. (أعني: أنه من الممكن

[1] **المتون الهرمسية**، أو الهرموتيكا: هي مجموعة كتب حكم، يونانية فرعونية، كتبت ما بين القرنين الثاني والثالث الميلادية، وتتناول مواضيع حياتية وفلسفية، بأسلوب تخاطب ما بين معلم، وهو هرمس الهرامسة، ومريديه الطالبين للمعرفة. والمتون هي أساس الفكر الهرمسي. تشمل مواضيع المتون: الله، الكون، الفكر، والطبيعة، وبعضها يتطرق للخيمياء والتنجيم، وما يتعلق بهما. [*المترجم*]

للمرء أن يقرأ روايتي وأن يفهم شخصية كازاوبون حتى وإن لم يكن يعرف شيئا عن شخصية إسحاق كازاوبون التاريخية. بعض المؤلفين يميلون إلى تضمين بعض الإحالات الخاصة في نصوصهم، لأجل متعة القراء المتمرسين).

قبلما أنتهي من كتابة روايتي، اكتشفت قدرا أن كازاوبون كان إحدى شخصيات رواية ميدل مارش للكاتبة الإنجليزية جورج إليوت، رواية كنت قد قرأتها منذ عهود مضت، ونسيت أمرها. وهذه حالة، بحسبها، كمؤلف نموذجي، حاولت إقصاء أية إشارة ممكنة إلى جورج إليوت. في الفصل العاشر تتضمن الترجمة الإنجليزية الحوار التالي بين بيلبو وكازاوبون:

"بالمناسبة، ما اسمك؟"

"كازاوبون".

"كازاوبون. ألم يكن اسم شخصية في رواية ميدل مارش؟"

"لا أعلم. هناك أيضا عالم لغة في عصر النهضة يحمل الاسم نفسه، لكننا لسنا أقارب".

لقد بذلت ما في وسعي لأجل تجنب ما اعتبرته إشارة غير مجدية إلى المؤلفة ماري آن إيفانز، والشهيرة باسم جورج إليوت، لكن حينها، لاحظ قارئ ذكي، هو دافيد روبي، أن كازاوبون في رواية إليوت كان بصدد تأليف كتاب بعنوان "*مفتاح كل الأساطير*"، كقارئ نموذجي، شعرت أني ملزم بقبول هذه الصلة. النص، بالإضافة إلى المعرفة الموسوعية، تُمكّن أي قارئ موهوب من إيجاد هذه العلاقة. إنها معقولة. أمر سيئ بالنسبة للمؤلف التجريبي، الذي لم يكن بقدر ذكاء قارئه.

على نفس المنوال، جعلت عنوان روايتي: "*بندول فوكو*" لأن البندول الذي تتحدث عنه اخترعه ليون فوكو. إذا ما كان مُخترعا بواسطة بنيامين فرانكلين، لكان عنوان الرواية *بندول فرانكلين*. هذه المرة، كنت مدركا منذ البداية بأن شخصا ما قد يشم رائحة تلميح إلى ميشيل فوكو: إن شخصياتي مهوسة بالتشبيهات، وقد كتب ميشيل فوكو عن صيغ التشابه في نمط التفكير الغربي في القرن 16. كمؤلف تجريبي، لم أكن سعيدا بمثل هذه الصلة المحتملة. إنها تبدو أشبه بالمزحة، لا كصلة متقنة. غير أن البندول الذي تم اختراعه

بواسطة ليون فوكو كان هو بطل قصتي، وبحسبه تحدد عنوانها، لذا فإني آمل ألا يحاول قارئي النموذجي إقامة روابط سطحية مع ميشيل فوكو. لقد كنت مخطئا ـ وكثير من القراء الأذكياء يُخطئون. النص موجود، وربما كانوا مصيبين، وربما أكون أنا المسئول عن تلك المزحة السطحية، وربما لا تكون المزحة بهذه السطحية. لا أدري. فالآن، صار الأمر برمته خارجا عن سيطرتي.

الآن، دعونا نتأمل حالات، أعتقد بحسبها ـ ولعلي نسيت مقاصدي الأولية، بينما أقوم بدور القارئ النموذجي، وفحص النص ـ أن لي الحق، مثل أي إنسان آخر، في رفض التأويلات التي لا تبدو اقتصادية.

قبل أن تقوم هيلينا كوستيوكوفيتش بترجمة رواية" *اسم الوردة*" إلى الروسية (ترجمة بارعة) كتبت مقالا طويلا عنها.[1] عند نقطة معينة، تذكر كتابا لإميل هنريوت، اسمه: "*وردة براتيسلافا*" (1946)، والذي يتناول ملاحقة مخطوطة غامضة، ويُختتم بدمار

(1) Helena Costiucovich, "Umberto Eco: Imja Rosi," *sovriemiennaja budoziestviennaja literature za rubiezom*, 5 (1982): 101ff.

المكتبة في الحريق. والقصة تدور أحداثها في مدينة براج، وفي بداية قصتي أذكر براج. بالإضافة إلى ذلك فإن أحد أمناء المكتبة في روايتي يُدعى برنارد، وأحد أمناء المكتبة في كتاب هنريو يُدعى برنارد.

أنا لم أقرأ رواية هنريو، لم أكن حتى أعلم بوجودها. لقد قرأت تأويلات يُظهر نقادي فيها مصادر أعلمها، وقد كنت سعيدا للغاية لمقدرتهم البارعة على اكتشاف ما قمت بإخفائه بدهاء، لكي أقودهم إلى العثور عليه ـ على سبيل المثال: حقيقة أن سيرينوس زيتبلوم، وأدريان ليفركوهن، في رواية "*دكتور فاوست*" لتوماس مان، كانا النموذج للعلاقة الحوارية بين أدسو وويليام في" *اسم الوردة*". لقد أعلمني القراء بمصادر لم أسمع عنها قبلا، وسعدت أن يُظن أني واسع المعرفة بنحو كاف لأن أقتبسها (ومؤخرا، أخبرني أحد الشباب المتخصصين في القرون الوسطى، أن قيِّم المكتبة الأعمى سبق أن ذكره كاسيودوروس، في القرن السادس قبل الميلاد). لقد قرأت تحليلات نقدية يكتشف فيها المؤوِّل مؤثرات لم أكن أفكر فيها حين الكتابة، ولكن من المؤكد أني قرأتها في شبابي، ومن الواضح

أني تأثرت بها بنحو غير واع. قال صديقي جيورجيو تشيللي، على سبيل المثال، أن قراءاتي القديمة قد تضمنت ولابد روايات الكاتب الرمزي ديميتري ميرزكوفسكي، ولقد تبين لي صحة ذلك.

كقارئ عادي لرواية" *اسم الوردة*" (لندع جانبا حقيقة أنني المؤلف)، أحسب أن إدعاء هيلينا كوستيوكوفيتش لا يثبت شيئا ذا أهمية. البحث عن مخطوطة غامضة، ودمار المكتبة في الحريق، من الموضوعات الأدبية الشائعة للغاية، وبإمكاني التنويه إلى الكثير من الكتب الأخرى التي تستخدمها. ذُكرت مدينة براج في بداية الرواية، ولكن إذا كنت ذكرت بودابست بدلا من براج، فسيكون الأمر سواء. براج لا تلعب دورا حاسما في القصة.

بالمناسبة، فعندما تُرجمت رواية" *اسم الوردة*" في إحدى دول أوروبا الشرقية، قبل البريسترويكا[1] بوقت طويل، اتصل بي المترجم قائلا أن افتتاحية الرواية التي تشير إلى الغزو الروسي

---

[1] **بيريسترويكا**: تعني "إعادة الهيكلة"، هو برنامج للإصلاحات الاقتصادية أطلقه رئيس الاتحاد السوفييتي ميخائيل جورباتشوف، لإعادة بناء اقتصاد الاتحاد السوفيتي. صاحبت البيريسترويكا سياسة جلاسنوست وتعني الشفافية. وقد أدت تلك السياستين إلي انهيار الاتحاد السوفييتي وتفككه عام1991. [*المترجم*]

لتشيكوسلوفاكيا، قد تسبب مشاكل. أجبته بأني لا أوافق على أي تغييرات في نصي، وإذا ما تم إجراء عمل رقابي عليها، فسوف أوقف عقد الناشر. حينئذ، أضفت قائلا، على سبيل المزاح: "لقد ذكرت براج في البداية؛ لأنها واحدة من مدني السحرية، ولكني أحب دبلن أيضا، ضع "دبلن" بدلا من "براج"، فلن يكون ثمة فرق". اعترض المترجم قائلا: "لكن روسيا لم تغزو دبلن!" فرددت قائلا: "هذا ليس خطأي".

أخيرا، فإن أسماء مثل: "بيرنجار" و"برنجارد" يمكن أن تحدث مصادفة. على أية حال، فعلى القارئ النموذجي أن يعترف أن هذه المصادفات الأربع ـ المخطوطة، والحريق، ومدينة براج، وبرنجارد ـ مشوقة. وكمؤلف تجريبي، فليس لي حق الاعتراض. وبالرغم من كل ذلك، فقد لقيت مؤخرا نسخة للنص الفرنسي لإميل هنريو، واكتشفت أن اسم قيم المكتبة في كتابه ليس بيرنار بل بيرنهارد مار. ربما أعتمدت كوستيوكوفيتش على الطبعة الروسية، التي نُقل فيها الاسم مترجما، على نحو خاطئ، إلى سيرليك. وهكذا، تكون إحدى المصادفات المثيرة للفضول قد تم إقصائها، ويمكن لقارئي

النموذجي أن يستريح قليلا.

غير أن هيلينا كوسيوكوفيتش كتبت شيئا آخر لإثبات التماثلات بين كتابي وكتاب هنريو. فقالت: في رواية هنريو، كانت المخطوطة المبتغاة هي النسخة الأصلية من مذكرات كازانوفا. وقد حدث ـ في روايتي ـ أن كانت هناك شخصية ثانوية تُدعى هيو النيوكاسلي (واسمه في الطبعة الإيطالية: أوجو النيوكاسلي). انتهت كوستيوكوفيتش إلى أنه "بالانتقال من اسم إلى آخر، يمكن الوصول إلى تصور لاسم الوردة".

كمؤلف تجريبي، يمكنني القول أن شخصية هيو النيوكاسلي ليست من اختراعي، إنما هي شخصية تاريخية ذُكرت في المصادر القروسطية التي استعنت بها: فواقعة لقاء البعثة الفرنسيسكانية وممثلي البابوية مستمدة، في الواقع، من السجل التاريخي لأحداث القرن الرابع عشر. لكن ليس من المتوقع أن يكون القارئ عارفا بذلك، كما لا يمكن لردي على ذلك أن يؤخذ في الحسبان. لكن يبقى أن من حقي أن أقرر رأيي كقارئ عادي. أولا، فإن "نيوكاسل" ليست هي ترجمة كلمة "كازانوفا"، بل إن ترجمتها

تكون: "البيت الجديد" (من الوجهة المعرفية، فإن معنى الاسم اللاتيني "Novocastro نيو كاسل" هو: "المدينة الجديدة" أو "المعسكر الجديد"). وبالتالي، فإن الاسم "نيوكاسل" قد يُلمح إلى "كازانوفا" بنفس الدرجة التي يلمح بها إلى "نيوتن".

غير أن هناك عناصر أخرى يمكنها ـ من الوجهة النصية ـ أن تبرهن على أن افتراض كوستيوكوفيتش غير اقتصادي. أولا، فإن هيو النيوكاسلي يلعب في الرواية دورا هامشيا للغاية، ولا علاقة له بالمكتبة. وإذا ما كان النص راغبا في اقتراح علاقة وثيقة الصلة بين هيو وبين المكتبة (كما هي بينه وبين المخطوطة)، لكان قد قال شيئا إضافيا بهذا الصدد، غير أن النص لم يذكر شيئا عن ذلك. ثانيا: لقد كان كازانوفا، حسب المعرفة الموسوعية والمشتركة ثقافيا، عاشقا محترفا وخليعا فاجرا، بينما لا نجد في الرواية حتى ما يثير الشبهة في فضيلة هيو. ثالثا: ليس ثم علاقة واضحة بين مخطوطة تخص كازانوفا ومخطوطة تخص أرسطو، كما أن الرواية لم تشر في أي موضع منها إلى الفجور باعتباره سلوك مستحق للثناء. باعتباري قارئا نموذجيا لروايتي، أحسبني مخولا بالقول: أن النظر إلى

"الرابطة بكازانوفا" لا يؤدي إلى شيء.

ذات مرة، أثناء أحد الحوارات، سألني أحد القراء عما قصدته بعبارة: "إن السعادة العظمى تكون في امتلاك ما هو لك". أصابني الارتباك، وأعلنت أني أبدا، لم أكتب هذه العبارة. كنت موقنا من ذلك، ولأسباب عدة؛ أولا: أني لا أعتقد أن السعادة في امتلاك ما هو في حوزة المرء، حتى تلك الشخصية الكارتونية سنوبي، ما كان ليشارك في مثل هذه التفاهة. ثانيا: من المستبعد أن ترى شخصية تنتمي للقرون الوسطى أن السعادة تكون في امتلاك ما يمتلكه بالفعل، حيث أن السعادة ـ في العقل القروسطي ـ كانت حالة مستقبلية يُبتغى تحصيلها عبر المعاناة الحاضرة، وبالتالي، فقد كررت القول بأنني لم أكتب هذا السطر أبدا، فنظر إليّ محاوري كما لو كنت غير قادر على تذكر ما كتبته بنفسي.

لاحقا، صادفت هذا المقطع، الذي يظهر في رواية"*اسم الوردة*"، في غضون وصف نشوة إدسو الحسية في المطبخ. هذه الواقعة، كما يمكن لأكثر قرائي خمولا أن يخمنها، معمولة بالكامل من اقتباسات من "نشيد الإنشاد"، ومن مؤلفات الصوفيين في القرون الوسطى.

على أية حال، فإن لم تكن المصادر محددة، فبإمكان القارئ الإخبار بأن هذه الفقرة تصور مشاعر شاب بعد تجربته الحسية الأولى (وربما الأخيرة). إذا أعاد أحدهم قراءة ذلك السطر في سياقه (أعني: في سياق الرواية، لا سياق المصادر القروسطية) سيجد التالي: "آه، يا إلهي، عندما يبلغ الوجد بالروح مبلغه، فإن الفضيلة الوحيدة تكمن في الحصول على ما تراه، فالسعادة القصوى تكمن في الحصول على ما أنت حاصل عليه". هكذا فأن كون "السعادة تكمن في الحصول على ما أنت حاصل عليه" ليس على عمومه، ولا في كل لحظة من حياتك، لكن، فقط، في لحظة الخيال النشوان. تلك حالة، لا يكون من الضروري فيها أن تكون عارفا بقصد المؤلف التجريبي: قصد النص فيها شديد الوضوح. وإذا كانت مفردات اللغة الإنجليزية ذات معنى تقليدي، فإن المعنى الفعلي للنص ليس هو المعنى الذي يعتقد القارئ ـ خاضعا لإلحاح خاص وغريب ـ أنه المراد توصيله. فبين قصد المؤلف غير الممكن إحرازه، وبين قصد القارئ القابل للأخذ والرد، ثمة القصد الشفيف للنص، الذي يدحض التأويلات المتهافتة.

لقد استمتعت بقراءة كتاب جميل من تأليف روبرت ف. فليسنر: "*وردة باسم آخر: مسح دراسي للوردة الأدبية من شكسبير إلى إكو*" ـ وآمل لو كان شكسبير قد شعر بالفخر أن يجد اسمه مرتبطا باسمي. بينما كان فليسنر يناقش العلائق المختلفة، التي وجدها بين وردتي وبين كل الورود الأخرى في عالم الأدب، يقول شيئا مثيرا للغاية، فهو يرغب في أن يبين: "كيف أن وردة إكو مستلهمة من مغامرة شيرلوك هولمز "وثائق المعاهدة البحرية"، لكونان دويل، التي، بدورها، تدين بالكثير، إلى إعجاب التحري كفْ بالزهور في رواية "*حجر القمر*"[1] ".(2)

أقول، أني من مدمني قراءة أعمال ويلكي كولنز، لكني لا أتذكر (خاصة حين كتابة روايتي) أن شخصية الرقيب كَفْ كان لها شغف بالورود. أحسب أني قرأت كل ما كتب أرثر كونان دويل، ولكن يجدر بي الاعتراف أنني لا أتذكر "مغامرة وثائق المعاهدة البحرية".

---

[1] **حجر القمر**: أول رواية بوليسية إنجليزية، أحد شخصياتها هو الملازم كفْ، تحري بوليسي مولع بالزهور. [*المترجم*]

(2) Robert F. Fleissner, *A Rose by Another Name: A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco* (West Cornwall, U.K.: Locust Hill Press, 1989), 139.

هذا لا يهم، ففي روايتي يوجد العديد من الإشارات الصريحة إلى شيرلوك هولمز، ما يعني أنه يمكن لنصي أن يدعم هذه العلاقة أيضا. لكن على الرغم من انفتاحي العقلي، أحسب أن الناقد فليسنر قد أفرط في التأويل، محاولا إثبات إلى أي مدى كان ويليام في روايتي مرددا لصدى إعجاب هولمز بالورود، لقد اقتبس المقطع التالي من كتابي: "سِدر مسهل"، قال ويليام فجأة، منحنيا لينظر نبتة عرفها، في ذلك اليوم الشتائي، من شجيرتها الحاسرة. "يُصنع منقوعا جيدا من قشرته ..".

المثير للفضول أن فليسنر توقف في الاقتباس عند كلمة "قشرته"، فبعد فاصلة، يستمر نصي في إكمال العبارة كما يلي: "لعلاج البواسير". وبأمانة، أحسب أن القارئ النموذجي غير مدعو إلى اعتبار "شجيرة السدر" كتلميح للوردة.

كتب جيوسو موسكا تحليلا نقديا لرواية "*بندول فوكو*"، وأنا أعتبرهُ من ضمن أفضل الأعمال التي قرأتها.[1] غير أنه في مستهل

(1) Giosue Musca, "La camicia del nesso," *Quaderni Medievali*, 27 (1989).

التحليل يُقرُّ أنه قد فُتن بنشدان التماثلات مع شخصيات روايتي ـ وأخذ في التفتيش عن الروابط. لقد نبَّه ببراعة إلى العديد من الاقتباسات والتشبيهات الأسلوبية شديدة الخفاء، والتي رغبت في يتم اكتشافها: لقد وجد روابط أخرى لم أفكر فيها، ولكنها تبدو مقنعة، ولعب دور القارئ المهووس، واكتشف روابط أذهلتني، ولكني غير قادر على دحضها ـ رغم علمي أنها تضلل القارئ. على سبيل المثال: يبدو أن الاسم الذي وضعته لجهاز الحاسوب: أبو لافيا Abulaphia، بالإضافة إلى أسماء الشخصيات الرئيسية الثلاث: بيلبو Belbo، وكازاوبون Casaubon، وديوتاليفي Diotallevi، قد أثمرت الحروف الاستهلالية ABCD ، من غير المفيد أن أقول أن هذا صحيح حتى أفرغ من كتابة مخطوطتي، لقد كان للحاسوب اسما آخر، ويمكن للقرَّاء أن يعترضوا بأني غيرته بشكل غير واع لأجل تحصيل هذا التسلسل الألفبائي. ويبدو أن جاكوبو بيلبو مولع بالخمر، كما أن حروف اسمه الأولى، بغرابة شديدة، هي: JB. ومن غير المفيد أن أعلن أنه، خلال كتابة الرواية، لم يكن اسمه الأول جاكوبو بل ستيفانو، وأنني غيرته إلى جاكوبو في اللحظة

الأخيرة. ليس ثمة تلميح إلى نوع الخمر J&B.

فقط، ما أقدر على تقديمه من اعتراضات كقارئ نموذجي لروايتي: (1) أن التسلسل الألفبائي ABCD، من الوجهة النصية، غير ذي صلة؛ إذا لم تكن أسماء الشخصيات الأخرى تواصل التسلسل إلى X,Y,Z . (2) أن بيلبو يشرب المارتيني أيضا، بالإضافة إلى أن معاقرته المعتدلة للخمر ليست أكثر ملامح شخصيته تميزا.

على العكس من ذلك، فإني لا أستطيع مجادلة قارئي، عندما يلاحظ أيضا أن سيزار بيفيز، وهو كاتب أحببته، ومازلت أحبه جدا، قد ولد في قرية تُدعى سانتو ستيفانو بيلبو، وأن شخصيتي الروائية بيلبو، البيدمونتي السوداوي، يتذكر بيفيز. الحقيقة (رغم أنه من غير المفترض لقارئي النموذجي أن يعرف هذه التفاصيل)، أنني قضيت فترة طفولتي على ضفاف نهر بيلبو، حيث مررت ببعض التجارب القاسية التي نسبت حدوثها إلى جاكوبو بيلبو. حقيقي أن هذا حدث منذ فترة طويلة وقبل أن أعلم شيئا عن

سيزار بيفيز، لذلك بدلت الاسم الأصلي لستيفانو بيلبو إلى جاكوبو بيلبو، بالتحديد، لأتجنب حصول صلة صارخة ببيفيز. غير أن هذا لم يكن كافيا، وكان قارئي محقا في العثور على صلة بين بيفيز وجاكوبو بيلبو. وربما كان محقا حتى لو كنا جعلت لبيلبو أي اسم آخر.

بإمكاني مواصلة تقديم الأمثلة على هذا النوع من الارتباطات، لكني آثرت الاقتصار على تلك الأمثلة الأكثر يسرا في فهمها. وتجاوزت أمثلة أخرى، هي حالات أكثر تعقيدا، وإلا أكون مخاطرا بالغوص في تأويلات فلسفية أو جمالية. آمل أنكم توافقون على أني قدمت المؤلف التجريبي في هذه اللعبة، فقط، لكي أركز على عدم صلته بالموضوع، ولكي أجدد التأكيد على حقوق النص.

وحيث أني قاربت على إنهاء ملاحظاتي، على أية حال، فإني أشعر أني كنت سخيا بالكاد بالنسبة للمؤلف التجريبي. هناك حالة واحدة، فقط، على الأقل، التي يمكن بحسبها لشهادة المؤلف التجريبي أن تحقق وظيفة مهمة: ليس إلى درجة أن تجعل القراء أفضل فهما لنصوصه، لكن، بالتأكيد، تساعدهم على فهم المسار

الذي يصعب التنبؤ به في كل عملية إبداعية. فهم العملية الإبداعية يعني أيضا: فهم كيف أن حلولا نصية معينة تتحقق وحدها قدرا، أو كنتيجة لآلية اللاوعي. ذلك يساعدنا على فهم الفرق بين استراتيجية النص ـ الموضوع اللغوي الذي حازه القراء التجريبيون أمام أعينهم، ليمكنهم من الوصول إلى أحكام تتعلق به، مستقلين عن مقاصد المؤلف التجريبي ـ وبين قصة تطور ذلك النص.

يمكن لبعض الأمثلة التي قدمتها أن تعمل في هذا الاتجاه. دعوني أذكر مثالين آخرين مثيرين للفضول، ولهما ملمح خاص: وهما يتعلقان، فقط، بحياتي الشخصية، وليس لهما أي نظير نصي يمكن اكتشافه. هما ببساطة يخبران كيف يمكن للنص ـ الذي يُعتبر آلة متخيلة لإثارة التأويلات ـ أن ينبثق من صهارة عميقة الغور لا علاقة لها ـ حتى الآن ـ بالأدب.

القصة الأولى: في رواية "*بندول فوكو*"، يقع كازاوبون الشاب في غرام فتاة برازيلية اسمها أمبارو. يجد جيوسو موسكا ـ ويا للسخرية ـ رابطا بينها وبين الفيزيائي أندريه ماري أمبير، الذي

بحث القوة المغنطيسية بين التيارات الكهربائية. يا للذكاء، أنا لم أعرف لماذا اخترت هذا الاسم. وقد علمت أنه ليس اسما برازيليا، لذا قررت أن أكتب (في الفصل 23): "لم أفهم أبدا كيف أن أمبارو، سليلة المستوطنين الألمان في ريسيف، الذين تزاوجوا مع الهنود والسودانيين السود ـ بوجهها الجامايكي، وثقافتها الباريسية ـ قد خُدشت بهذا الاسم الأسباني". بمعنى آخر: أني أختار الاسم "أمبارو" كما لو كان قد جاء من خارج روايتي.

بعد شهور من نشر الكتاب، سألني صديق: "لماذا "أمبارو؟" أليس هذا اسم جبل، أو اسم فتاة تنظر إلى الجبل؟" ثم بين لي شارحا: "هناك أغنية، "فتاة من جوانتانامو"، يرد فيها شيء مثل "أمبارو". يا إلهي، إني أعرف هذه الأنشودة جيدا، على الرغم من أني لا أذكر ولو كلمة واحدة منها. لقد تغنت بها، في منتصف الخمسينيات، فتاة كنت أحبها، في ذاك الوقت. كانت أمريكية لاتينية، رائعة الجمال، لم تكن برازيلية، ولا ماركسية، ولا سوداء، ولا هيستيرية، مثلما هي أمبارو، ولكن من الواضح أنني عندما كنت بصدد اختراع فتاة أمريكية لاتينية فاتنة، فكرت بشكل غير

واعي في تلك الصورة الأخرى في شبابي، عندما كنت في مثل سن كازاوبون.

لقد فكرت في أن هذه الأغنية، وبشكل ما الاسم "أمبارو" الذي كنت قد نسيته تماما، قد رحلا من لاوعيي إلى الصفحة. ليس لهذه القصة علاقة البتة بتأويل الرواية. وبقدر ما ينصب الاهتمام على النص، فإن أمبارو، هي أمبارو، هي أمبارو، هي أمبارو.

القصة الثانية: أولئك الذين قرأوا رواية" *اسم الوردة*" يعرفون أنها تدور حول مخطوطة غامضة، وأن المفقود هو الجزء الثاني من كتاب *فن الشعر* لأرسطو، الذي لُطخت صفحاته بالسم، والذي وُصِف (في فصل: اليوم السابع، ليلا) هكذا: "قرأ الصفحة الأولى بصوت عال، ثم توقف، كما لو كان مُعرضا عن معرفة المزيد، وبسرعة قلَّب الصفحات التالية، حتى لقي مقاومة بعد بضع صفحات، إذ كانت بعض الصفحات ملتصقة معا عند الزاوية العليا للحافة الجانبية، مثلما يحدث عندما تشكل الرطوبة مع مادة الورق المتحللة نوعا من العجينة اللاصقة".

كتبت هذه السطور عند نهاية عام 1979. في الأعوام التالية، ولأني بدأت، بعد نشر رواية "*اسم الوردة*"، في التعامل المتكرر مع قيِّمي المكتبات، وجامعي الكتب (بالتأكيد بسبب أن لدي بعض المال)، أصبحت جامعا للكتب النادرة. لقد حدث من قبل، في مسار حياتي، أن اشتريت بعض الكتب القديمة، لكني فعلت ذلك دون تخطيط لذلك، وعندما كان سعرها رخيصا. فقط في الخمس والعشرين سنة الماضية، أصبحت جامعا جادا للكتب ـ وكلمة "جاد" تعني أن على المرء أن يستشير قوائم الكتب المتخصصة، كما يجب عليه أن يجعل لكل كتاب ملفا فنيا، يتضمن البيانات التاريخية والبيبليوجرافية للكتاب، والوصف الدقيق للحالة المادية للطبعة المملوكة، وهذا العمل الأخير يتطلب لغة اصطلاحية فنية، لتحديد ما إذا كان الكتاب ملطخ ببقع صفراء بفعل الزمن، أو صارت صفحاته بنية، وما إذا كانت عليه آثار بقع مائية، أو متسخا، وما إذا كان فيه أوراق ممسوحة أو هشة، مقصوص الحافات، مواضع المحو، تجليد محشو، غلاف مهترئ الزوايا، وهكذا.

ذات يوم، وأنا أفتش في الأرفف العليا في مكتبة منزلي، عثرت

على نسخة من "*فن الشعر*" لأرسطو، علق عليها: أنطونيو ريكوبوني، مدينة بادوا، عام 1587. كنت قد نسيتها تماما. الرقم 1000 كان مكتوبا بالقلم الرصاص على الصفحة الأخيرة، ويعني: أنني قد اشتريت الكتاب من مكان ما بألف ليرة (ما يساوي اليوم حوالي سبعين سنتا أمريكيا)، تقريبا، في الخمسينيات. تقول قوائمي أنها كانت الطبعة الثانية، ليست شديدة الندرة، وأن هناك نسخة منها في المتحف البريطاني. لكنني كنت سعيدا بامتلاكها؛ فمن الواضح أنه يصعب الحصول على مثلها، وعلى أية حال فإن تعليقات ريكوبوني كانت أقل شهرة، وأقل في الاقتباس منها، من تعليقات روبرتيللو، أو تعليقات كاستيلفيترو.

هكذا بدأت في كتابة وصفي للكتاب. نسخت صفحة العنوان، واكتشفت أن هذه الطبعة تتضمن ملحقا عنوانه "Ejusdem Ars Comica ex Aristotle"، زاعما تقديم كتب أرسطو المفقودة حول الكوميديا. من الواضح أن ريكوبوني قد حاول إعادة بناء الجزء الثاني من كتاب "*فن الشعر*". وهذا، على أية حال، لم يكن مسعى غير معتاد، وأخذت في إكمال الوصف المادي للمجلد. عندها، مررت

بتجربة شبيهة بتلك التي لزاسيتسكي، الذي وصف حالته العالم السوفيتي، المتخصص في علم النفس العصبي: أ. ر. لوريا.[1] زاسيتسكي كان قد فقد جزءا من مخه خلال الحرب العلمية الثانية، ومعه، فقد كل ذاكرته، وقدرته على النطق ـ غير أنه ظل قادرا على الكتابة. كانت يده تكتب بشكل آلي كل المعلومات التي لم يكن قادرا على التفكير فيها، وخطوة بخطوة، أعاد بناء هويته بقراءة ما كتبه.

كذلك، كنت أنظر بهدوء وبنحو فني إلى الكتاب، مسجلا وصفي له، وفجأة، أدركت أنني أعيد كتابة رواية " *اسم الوردة*". الاختلاف الوحيد كان بداية من الصفحة 120، عند بداية جزء" *فن الكوميديا*"، فإن الحواشي السفلية هي ما كانت شديدة التآكل، وليست الحواشي العلوية كما في الرواية- غير أن بقية الوصف كان هو نفسه. صارت الصفحات داكنة بشدة، مبقعة بأثر الرطوبة، ملتصقة عند الحواف، وبدت كما لو كانت *ملطخة بمادة* دهنية مقرفة.

(1) A. R. Luria, *The Man with a Shattered World: The History of a Brain Wound* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987).

كنت أحمل بين يدي، في شكل مطبوع، المخطوطة التي وصفتها في روايتي. لقد كنت أحوزها لأعوام في بيتي، فوق رف مكتبتي.

لم يكن الأمر مصادفة غير عادية، ولا حتى معجزة. لقد اشتريت الكتاب في فترة شبابي، نظرت فيه نظرة سريعة، وأدركت أنه شديد الاتساخ، لكنه هناك في مكان ما، ونسيت أمره. لكن باستخدام نوع من الكاميرا الداخلية، كنت قد صورت هذه الصفحات، ولعهود، قبعت صورة هذه الصفحات المسمومة، في القسم الأعمق من روحي، كما لو في قبر، حتى لحظة نشورها ـ لا أدري لماذا ـ واعتقدت أنني قد اخترعت هذا الكتاب.

هذه القصة كالقصة الأولى، لا شأن لها بالتأويل المحتمل لرواية "*اسم الوردة*". المغزى، إن وجِد، أنه يصعب سبر غور الحياة الشخصية للمؤلفين التجريبيين، إلى حد ما، بأكثر من نصوصهم. وبين المسار الغامض للإبداع النصي، والتدفق المتعذر ضبطه لقراءاته المستقبلية، يظل النص ذاته، يمثل حاضرا مريحا، نقطة يمكننا الانطلاق منها بسرعة.

3

بعض الملاحظات حول الشخصيات الروائية

"أصبح (دون كيشوت) مستغرقا في قراءة كتبه، حتى صار يقضي لياليه، من غروب الشمس إلى مشرقها، وأيامه، من بزوغ الشمس إلى أول الليل، منكبا عليها، ولقلة نومه وكثرة القراءة، جف دماغه وفقد عقله، وامتلأ خياله بما اعتاد القراءة عنه في تلك الكتب: أمور سحرية، مشاجرات، معارك، تحديات، جروح، مجاملات، قصص حب، وعذابات، وكل أنواع الهراء المستحيل، وهيمن على عقله أن كل ما قرأه من نسج خيال وتوهمات حقيقي، وأن ليس في الدنيا تاريخ أكثر واقعية من هذا. كان يقول: إن السيد روي دياز كان فارسا رائعا، غير أنه لا يُقارن بفارس السيف الناري، الذي شطر، بضربة خلفية من سيفه، عملاقين وحشيين ومرعبين إلى نصفين. وكان أكثر اهتماما ببرناردو دل كاربيو، لأنه أهلك رونالد في رونسيفاليس على الرغم من قوته السحرية.

ـ سرفانتس، دون كيشوت

بعد نشر رواية "*اسم الوردة*"، كتب إلي العديد من القراء أنهم اكتشفوا الدير الذي دارت فيه أحداث قصتي وقاموا بزيارته. وطلب آخرون معلومات إضافية عن المخطوطة التي ذكرتها في مقدمة الكتاب. في نفس المقدمة أقول أنني عثرت على كتاب من دون عنوان، ألفه أثناسيوس كيرشر، في متجر لبيع الكتب الأثرية في بيونس آيرس. ومؤخرا ـ أي، بعد ما يقرب من الثلاثين عاما من نشر روايتي ـ كتب لي صديق ألماني يقول أنه عثر للتو على متجر لبيع الكتب العتيقة في بيونس آيرس، ووجد فيه مجلدا من تأليف كيرشر، وتعجب سائلا عما إذا كان القدر قد ساقه إلى نفس المتجر والكتاب الذين ذكرتهما في روايتي.

من غير المفيد القول أني قد اخترعت كلا من تخطيط وموضع الدير (وإن كانت بعض التفاصيل مستوحاة من أماكن حقيقية)، إذ أن بدء عمل روائي بالقول أن شخصا عثر على مخطوطة قديمة هو موضوع أدبي جليل، إلى الدرجة التي تجعلني أعنون مقدمة روايتي "مخطوطة، *بطبيعة الحال*"، كما أن الكتاب الغامض لكيرشر، بل وحتى متجر الكتب العتيقة، كلاهما مختَرعين.

الآن، بالنسبة لمن انشغلوا بالبحث عن الدير الحقيقي والمخطوطة الحقيقية، فربما كانوا قراء سذَّج، لا يألفون الأعراف الأدبية، التي صادفوها في روايتي، بعد مشاهدة الرواية سينمائيا. غير أن الصديق الألماني، الذي ذكرته آنفا، والذي يعتاد التعامل مع بائعي الكتب النادرة، والذين، كما يبدو، يعرفون كيرشر، فمن المؤكد أنه شخص مثقف، يألف الكتب والمواد المطبوعة. هكذا، يبدو أن العديد من القراء، بغض النظر عن مستواهم الثقافي، غير قادرين، أو أصبحوا غير قادرين، على التمييز بين الروائي والواقعي. إنهم يتعاملون مع الشخصيات الروائية بجدية، كما لو كانت بشرا حقيقيين.

تعليق آخر حول هذا التمييز، بين الشخصيات الروائية والشخصيات الواقعية، (أو انعدام هذا التمييز) يتجلى في رواية "*بندول فوكو*"؛ يحاول جاكوب بيلبو ـ بعد حضور طقس ديني خيميائي [1] يشبه الحلم ـ أن يبرر، بنحو ساخر، ممارسة المتعبدين،

[1] **الخيمياء**: نوع من الكيمياء، ترجع ممارسته إلى العصور الوسطى، ويمازجه نوع من التأمل الفلسفي، والغاية منه تحويل المعادن الرخيصة إلى ذهب، واختراع دواء لكل الأمراض، وإكسير لإطالة الحياة. [*المترجم*]

قائلا: "المسألة ليست ما إذا كان هؤلاء الناس هنا أفضل أو أسوأ من المسيحين الذين يذهبون إلى المزارات المقدسة. كنت أسأل نفسي: من نظن أنفسنا؟ نحن الذين نعتبر هاملت أكثر واقعية من حارس البوابة؟ هل أملك الحق في الحكم ـ وأنا من لا يكل في البحث عن مدام بوفاري الخاصة به، لأجل أن يجمعنا مشهد عظيم؟"[1]

البكاء من أجل أنَّا كارينينا

في عام 1860، في مستهل إبحاره عبر البحر المتوسط، للمضي على طريق حملة جاريبالدي إلى صقلية، توقف ألكسندر دوماس /الأب في مارسيليا، وزار حصن إيف، حيث تم سجن إدموند دانتي بطل روايته ـ قبل أن يصبح كونت مونت كريستو ـ لمدة أربعة عشر عاما، تعلم خلالها الكثير في زنزانته على يد زميله في السجن، الكاهن فاريا.[2]

(1) Umberto Eco, *Foucault's Pendulum*, trans. William Weaver (New York: Harcourt,1989),ch. 57.

(2) بهذه المناسبة، فإن القس فاريا شخصية حقيقية، استلهم ألكسندر دوماس

بينما كان دوماس في القلعة، لاحظ المواظبة على إطلاع الزائرين لما يسمونه الزنزانة "الواقعية" التي سُجن فيه مونت كريستو، ولاحظ أن المرشد السياحي يداوم على الحديث عن دانتي، وفاريا، وعن الشخصيات الأخرى في الرواية، كما لو كان لهم وجود حقيقي.(1)

على العكس من ذلك، فإن المرشد السياحي نفسه لا يذكر أبدا أن حصن إيف قد ضم بعض الشخصيات التاريخية المهمة، كسجناء، مثل أونوريه ميرابو[2].

وهكذا، يعلق دوماس في مذكراته: "إن مما يميز الروائيين أنهم يبدعون شخصيات روائية تطمس تلك الشخصيات التي يسجلها المؤرخين؛ ذلك لأن المؤرخين يستحضرون أشباحا، بينما يبدع

شخصية الكاهن البرتغالي الغامض تلك، لكن فاريا الحقيقي كان مهتما بالتنويم المغناطيسي، ولا علاقة له بمعلم مونت كريستو. اعتاد ألكسندر دوماس على استعارة بعض الشخصيات التاريخية (كما فعل مع شخصية دارتنيان)، غير أنه لم يتوقع من قرائه أن ينشغلوا بالحياة الواقعية المرتبطة بتلك الشخصيات. (إكو)

(1) زرت تلك القلعة، بعد عدة سنوات، ورأيت زنزانة مونت كريستو، وكذلك نفق الهروب الذي حفره الكاهن فاريا. (إكو)

[2] **أونوريه ميرابو**: هو أونوريه جابرييل ريكويتي ، ويعرف بالكونت دي ميرابو، خطيب الثورة الفرنسية، ثوري فرنسي، وصحافي، وسياسي، وكاتب. [*المترجم*]

الروائيون أشخاصا من لحم ودم".[1]

ذات مرة ألح علي أحد أصدقائي لتنظيم حلقة نقاش حول الموضوع التالي: إذا كنا نعلم أن أنَّا كارينينا شخصية روائية، لا وجود لها في العالم الواقعي، فلماذا ننتحب على مصابها، أو، على الأقل، لماذا نتأثر بعمق بسبب سوء حظها؟

من المحتمل أن هناك العديد من القراء المثقفين الذين لم يسكبوا الدمع على مصير سكارليت أوهارا[2] لكنهم، على الرغم من ذلك، يُصدمون بمصير أنَّا كارينينا. بالإضافة إلى ذلك، لقد رأيت بعض المفكرين، ذوي الثقافة الرفيعة، يجهشون بالبكاء عند نهاية *سيرانو دي بيرجيرا*[3] ـ حقيقة لا يجب أن تُذهل أحدا، لأنه عندما تهدف

(1) Alexander Dumas, *Viva Garibaldi!Une Odyssée en 1860* (Paris: Fayard,2002),ch. 4.

[2] **سكارليت أوهارا**: الشخصية الروائية الرئيسية لرواية "ذهب مع الريح"، فتاة جميلة، عانت الكثير في حياتها من هجر الحبيب، وموت الزوج، والفقر، وانتهت إلى حياة زوجية قاسية. [*المترجم*]

[3] **سيرانو دي برجراك**: مسرحية للشاعر الفرنسي إدموند روستان، أبطالها: سيرانو: الفارس النبيل، دميم الوجه، الذي يعشق ابنة عمه، وروكسان: ابنة عم سيرانو، المحبة للتكلف في الكلام والاهتمام ببلاغة الحديث، وكريستيان: نبيل يهوى روكسان، ويساعده سيرانو في كتابة الرسائل البليغة إليها، مضحيا بحبه لها، لأجل إسعادها. [*المترجم*]

استراتيجية درامية إلى حمل المشاهدين على سكب الدموع، فإنها تجعلهم يبكون بغض النظر عن مستواهم الثقافي. هذه ليست مشكلة جمالية: الأعمال الفنية العظيمة قد لا تثير أي استجابة عاطفية، بينما ينجح العديد من الأفلام السيئة، والروايات الرخيصة، في فعل ذلك.[1] ودعونا لا ننسى أن مدام بوفاري، الشخصية التي أبكت الكثير من القراء، أعتادت البكاء بتأثير قصص الحب التي كانت تقرأها.

(1) اعتاد صديق لي، رقيق الحاشية، وذو حساسية عالية، القول: "كلما رأيت علما مرفرفا في أحد الأفلام، بكيت، بغض النظر عن هوية ذلك العلم". على أية حال، فإن حقيقة تأثر البشر بالشخصيات الروائية، قد تزايد الاهتمام بها، في كثير من الكتابات، في مجالي علم النفس، والنقد الأدبي المهتم ببنية السرد. (إكو)

لأجل نظرة شاملة على الموضوع، انظر:

Margit Sutrop, "Sympathy,Imagination, and the Reader's Emotional Response to Fiction," in Jürgen Schlaeger and Gesa Stedman, eds.,*Representations of Emotions* (Tübingen: Günter Narr Verlag,1999), 29-42. See also Margit Sutrop, *Fiction and Imagination* (Paderborn: Mentis Verlag, 2000), 5.2; Colin Radford, "How Can We Be Moved by Fate of Anna Karenina?" *Proceeding of the Aristotelian Society*, 69, suppl. (1975): 77; Fracis Farrugia, "Syndrome narrative et archetypés romanesques de la sentimentalité:Don Quichotte, Madame Bovary, un discourse du pape, et autres histoires," in Farrugia et al., *Emotins et sentiments: Une construction sociale* (Paris: L'Harmattan, 2008).

أخبرت صديقي بحزم أن هذه الظاهرة لا صلة لها بما هو وجودي أو منطقي، وربما تكون موضع اهتمام علماء النفس فقط. بإمكاننا التماهي مع الشخصيات الروائية ومع أفعالهم لأننا ـ بحسب اتفاق سردي ـ نشرع في العيش في العالم الممكن لقصتهم، كما لو كنا نعيش في عالمنا الواقعي. لكن هذا لا يقع فقط عندما نقرأ رواية.

بعضنا قد يفكر، أحيانا، في احتمال موت شخص يحبه، ويتأثر بعمق، وربما ذرف الدمع، على الرغم علمه بأن هذا أمر متخيل، غير حقيقي. مثل هذه الظواهر؛ كالاندماج، والإسقاط، تعد من الأمور الطبيعية، وهي (أكرر) أمر يخص علماء النفس. إذا كان هناك وهم بصري، نرى بحسبه شكلا أكبر من شكل آخر، على الرغم من علمنا أنهما متساوين تماما في الحجم، فلماذا لا يكون هناك، بالمثل، وهما انفعاليا.[1]

(1) See Gregory Currie, *Image and Mind* (Cambridge: Cambridge University Press,1995).

الكاثارسيس، كما عرفه أرسطو: هو نوع من الأوهام العاطفية، يقوم على اندماجنا مع أبطال الأعمال التراجيدية، مما يؤثر في شعورنا بالأسى والهلع، عندما نشهد ما

لقد حاولت أيضا، أن أبين لصديقي، أن قدرة الشخصية الروائية على إثارة بكاء الناس، لا ترجع إلى صفات تلك الشخصية فحسب، ولكن أيضا إلى العادات الثقافية للقراء ـ أو إلى العلاقة بين توقعاتهم الثقافية واستراتيجية السرد. في منتصف القرن التاسع عشر، بكى الناس، بل خنقتهم العبرات، على مصير شخصية فلور دي ماري في رواية "أسرار باريس" للكاتب يوجين سو، أما اليوم، فإن الحظ السيئ لتلك الفتاة الفقيرة لم يعد يحرك فينا شيئا. على العكس من ذلك، فمنذ عهود مضت، تأثر كثير من الناس بمصير جيني في رواية "*قصة حب*" لإريك ساجال، في كل من الرواية والفيلم.

أخيرا، أدركت أنه لا يمكنني صرف مجمل السؤال بسهولة. كان علي أن أعترف بوجود اختلاف بين البكاء بسبب تصور موت شخص محبوب، وبين البكاء على موت أنَّا كارينينا. الحق أننا في الحالتين نسلم بأن ما يحدث إنما يحدث في عالم محتمل: عالم خيالنا في الحالة الأولى، والعالَم الذي أبدعه تولوستوي في الحالة الثانية. لكن

يحدث لهم. (إكو)

إذا تم سؤالنا لاحقا، ما إذا كان الشخص الذي نحبه مات فعلا، فبإمكاننا أن نرد بارتياح شديد بأن هذا غير حقيقي ـ نفس الارتياح الذي نشعره عندما نستيقظ من كابوس. بينما إذا سُئلنا ما إذا كانت أنَّا كارينينا قد ماتت، فيجب علينا دوما أن نجيب: نعم، حيث أن واقعة انتحار أنَّا كارينينا حقيقية، في كل العوالم الممكنة.

يضاف إلى ذلك، حينما يتعلق الأمر بحب رومانسي، فإننا نعاني عندما نتخيل أن حبيبنا قد هجرنا، وبعض الناس، ممن هجرهم محبوبهم بالفعل، قادهم ذلك إلى الانتحار. ولكننا لا نعاني كثيرا إذا ما تعرض أصدقاؤنا للهجر من أحبائهم. من المؤكد أننا نتعاطف معهم، لكني لم أسمع أبدا عن شخص انتحر بسبب أن صديقه تعرض لهجر حبيب له. لذا يبدو غريبا، عندما نشر جوتة رواية (آلام فرتر)، التي ينتحر فيها البطل، فرتر، بسبب النهاية التعيسة لقصة حبه، أن فعل كثير من القراء من الشباب الرومانسيين المثل، وانتحروا. واشتهرت تلك الظاهرة باسم "تأثير فرتر". ما الذي يعنيه أن ينزعج الناس، قليلا فقط، لموت الملايين من البشر الحقيقيين جوعا ـ بينهم العديد من الأطفال ـ ثم نجدهم يشعرون

بالكرب العظيم لموت أنّا كارينينا؟ ما الذي يعنيه أن نشارك بعمق أحزان شخص نعلم أنه لم يكن موجودا أبدا؟

الانطولوجيا[1] *مقابل السيميوطيقا*[2]

ولكن، هل نحن متأكدون من أن ليس للشخصيات الروائية وجود ما؟ دعونا نستخدم اصطلاح "الشيء ذو الوجود المادي *Physically Existing Object* "، أو PhEO، للأشياء الموجودة حاليا (مثلك أنت، والقمر، ومدينة أتلانتا)، إضافة إلى الأشياء التي كانت موجودة في الماضي (مثل يوليوس قيصر، أو سفينة كولومبوس). من المؤكد أن أحدا لن يقول أن الشخصيات الروائية هي أشياء ذات وجود مادي. لكن هذا لا يعني أنها ليست أشياء على الإطلاق.

يفي بالغرض أن تتبنّي نهج الأنطولوجيا التي طورها ألكسيوس

[1] **الأنطولوجيا**: علم الوجود، وهو فرع في الفلسفة (الميتافيزيقا)، يبحث في طبيعة الوجود والموجودات، وجوهر الأشياء. [*المترجم*]

[2] **السيميوطيقا**: علم يبحث في الرموز والعلامات، واستخداماتها، وتأويلاتها. [*المترجم*]

مينونج[1] (1853-1920)، لتقبل فكرة أن كل تصوير، أو حكم، يجب أن يكون متوافقا مع شيء/ موضوع ما، رغم أنه من غير الضروري أن يكون للموضوع/ الشيء وجود بالفعل. الموضوع هو أي شيء يتسم بصفات معينة، غير أن صفة الوجود لا تعد من الصفات التي يمكن الاستغناء عنها. قبل سبعة قرون من مينونج، قال الفيلسوف ابن سينا أن الوجود مجرد صفة عارضة للذات أو الجوهر. بهذا المعنى، يمكن وجود موضوعات *مجردة* ـ مثل الرقم سبعة عشر والزاوية القائمة، إذ ليس لها وجود مادي، ولكنها موجودة وجودا لا زمنيا مجردا ـ وموضوعات *مادية*، مثلي، ومثل أنَّا كارينينا، مع الفارق أنني أملك وجودا ماديا، وأنَّا كارينينا ليست كذلك.

الآن، أحب أن أوضح أنني لا انشغل هنا بأنطولوجيا الشخصيات الروائية. لكي يصبح الموضوع موضعا للتفكير

[1] **أنطولوجيا مينونج**: بحسب نظرية الفيلسوف النمساوي مينونج في الأنطولوجيا، فإن ما يمكن للعقل أن يتصوره، يملك وجودا ما، ويميز بين كينونة الموضوع/الشيء، باعتباره موجودا عقليا، وبين وجود الموضوع/الشيء، باعتباره ذا وجود موضوعي مادي. [*المترجم*]

الأنطولوجي، فيجب أن يُنظر إليه كوجود مستقل عن أي عقل، كما هو الحال مع الزاوية القائمة، التي ينظر إليها العديد من علماء الرياضيات والفلاسفة كنوع من الوجود الأفلاطوني ـ بمعنى أن اليقين "بأن الزاوية القائمة تسعون درجة" سيظل حقيقة، حتى لو اندثر النوع البشري، وستبقى حقيقتها مقبولة، حتى من الغرباء القادمين من الفضاء الخارجي.

على العكس من ذلك، فإن واقعة انتحار أنَّا كارينينا تعتمد على الأهلية الثقافية للعديد من القراء الأحياء، لقد تم توثيقها بواسطة بعض الكتب، لكن من المؤكد أنها ستُنسى إذا اندثر الجنس البشري وكل ما على وجه الأرض من كتب. ثمة اعتراض ممكن وهو أن الزاوية القائمة سيكون لها تسعون درجة فقط للغرباء من الفضاء الخارجي، الذين يشاركوننا في علم الهندسة الإقليدية، وأن كل تأكيد حول أنَّا كارينينا سيظل حقيقي أيضا بالنسبة لهؤلاء الغرباء، إذا نجحوا في استرداد نسخة واحدة، على الأقل، من رواية تولوستوي. لكني لست مرغما هنا على تبني موقف من الطبيعة الأفلاطونية للموجودات الرياضية، كما أنه ليس لدي أية معلومات

عن الهندسة أو الأدب المقارن الخاصين بغرباء الفضاء الخارجي. دعوني أفترض، كيفما كان، أن النظرية الفيثاغورسية قد تكون صحيحة، حتى لو لم يكن هناك بشر موجودون للتفكير فيها، بينما إذا عزونا إلى أنَّا كارنينا وجودا ما ، فمن المؤكد أنه ستكون هناك حاجة لوجود ما، يشبه العقل البشري، يمكنه تحويل نص تولوستوي إلى ظاهرة عقلية.

الشيء الوحيد الذي أتأكد منه تماما، أن بعض الناس قد تأثر بالكشف عن أن أنَّا كارنينا قد انتحرت، لكن القليل جدا (أو لا أحد) قد صدموا، أو فوجئوا، عندما علموا أن الزاوية القائمة تسعون درجة. وحيث أن لب تأملاتي هنا هو: لماذا يتأثر الناس بالشخصيات الروائية، فليس بمقدوري افتراض وجهة نظر أنطولوجية. إني ملتزم باعتبار أنَّا كارنينا كموضوع يتوقف وجوده على العقل، كموضوع معرفي. بمعنى آخر (وسوف أقوم بشرح وجهة نظري بنحو أكثر وضوحا فيما يلي)، إن نهجي ليس انطولوجيا بل سيميوطيقيا. بمعنى، أن اهتمامي: ما هو نوع المحتوى الذي يتوافق ـ بالنسبة للقارئ المؤهل ـ مع تعبير "أنَّا

كارينينا" ـ خاصة إذا ما اعتبر هذا القارئ، كأمر مفروغ منه، أن أنَّا كارينينا ليست، ولم تكن أبدا، موضوعا ذا وجود مادي.[1]

بالإضافة إلى ذلك، فإن المسألة التي أبحثها هي: بأي معنى يمكن للقارئ العادي أن يعتبر التأكيد بأن " أنَّا كارينينا قد انتحرت" أمرا حقيقيا، إذا كان هو، أو هي، يعلم يقينا أن أنَّا كارينينا ليست موضوع ذو وجود مادي؟ سؤالي ليس "أين، في بقاع الأرض، تعيش الشخصيات الروائية؟" بل بالأحرى: "بأي كيفية نتحدث عنهم، كما لو كانوا يحيون في إحدى بقاع الأرض؟"

للإجابة عن كل هذه الأسئلة، إن كان ممكنا، أحسب أنه سيكون مفيدا إعادة النظر في بعض الحقائق الواقعية الواضحة، عن الشخصيات الروائية، والعالم الذي يعيشون فيه.

---

(1) من أجل دراسة مكتملة وجادة، أنظر:

Carola Barbero, *Madame Bovary: Something like Melody* (Milan: Albo Versorio 2005).

قامت باربيرو بعمل جيد في توضيح الاختلاف بين البحث الوجودي والبحث المعرفي: "نظرية الأشياء لا تهتم بالكيفية التي ندرك بها الأشياء غير الموجودة معرفيا، الحقيقة، أنها تركز فقط على الأشياء في عمومها المطلق، مستقلة عن الطرق الممكنة لتحققها"(65).(إكو)

العوالم الممكنة غير المكتملة والشخصيات المكتملة

بحسب التعريف، فإن النصوص الروائية تتحدث عن أشخاص وأحداث لا وجود لها (ولهذا السبب، بالتحديد، فإنها تستدعي تعليق إنكارنا لها). بالتالي، من وجهة نظر دلالة التصديق الشرطي[1]، فدائما ما يصوغ التأكيد الروائي شيئا مناقضا للواقع.

بالرغم من ذلك، فإننا لا نأخذ التأكيدات الروائية كأكاذيب. أولا، وقبل أي شيء، عند قراءة مقطع من رواية، فإننا ندخل في اتفاق ضمني مع مؤلفه، الذي *يتظاهر* بأن ما كتبه، أو كتبته، حقيقي، ويطلب منا أن *نتظاهر* أننا نأخذه على محمل الجد.(2) بمثل هذا، فإن كل روائي يقوم بتصميم عالم ممكن، وبالتالي فإن كل أحكامنا بالصدق أو الكذب مرتبطة بهذا العالم الممكن. وهكذا، يكون حقيقي، من الوجهة الروائية، أن شيرلوك هولمز يقطن في

[1] **دلالة التصديق الشرطي**: منهج في علم الدلالة، بحسبه يكون المعنى صادقا إذا ما وافق شروط تحققه في الواقع، مثال: تعتبر عبارة "الثلج أبيض" صحيحة إذا ما ثبت أن الثلج أبيض في الواقع. [*المترجم*]

(2) See John Searl, "The Logical Status of Fictional Discourse,"*New Literary History*, 6, no.2 (Winter 1975): 319-332.

شارع بيكر، ويكون كذبا، من الوجهة الروائية، أنه عاش على ضفاف نهر سبوون.

النصوص الروائية لا تأخذ في حسبانها أبدا أن يكون مسرح أحداثها عالما مغايرا تماما للعالم الذي نعيش فيه، حتى لو كانت قصصا خرافية، أو روايات علمية. حتى في هذه الحالات، فإذا ذُكرت غابة، فمن المفهوم أنها ستكون قريبة الشبه بالغابات في عالمنا الواقعي، حيث الأشجار نباتية وليست معدنية، وهكذا. وإذا أُخبرنا، بنحو ما، أن الغابة تتكون من أشجار معدنية، سيلزم أن تكون فكرتي "معدن" و"شجرة" مماثلتين لما يدلان عليه في عالمنا الواقعي.

عادة ما تختار الرواية، الحياة اليومية، كمسرح لأحداثها، على الأقل بقدر ما تنشغل بملامحه الرئيسية. إن قصص ريكس ستاوت، تطلب من قرائها أن يعتبروا كحقيقة واقعة أن نيويورك يقطنها أناس مثل نيرو وولف، وأرشي جودوين، وسول بانزر، والمفتش كرامر، وهم غير مدرجة أسماؤهم في قوائم سجلات بلدية نيويورك. أما بقية الأحداث فإنها تقع في نيويورك كما لو أنها (أو كما

لو كانت) في عالمنا الواقعي، لذا فإننا سنصاب بالارتباك إذا ما قرر أرشي جودوين أن يقفز من أعلى برج إيفل في السنترال بارك. العالم الروائي ليس *عالما ممكنا* فحسب لكنه *عالم صغير* أيضا ـ بمعنى: "مسار، قصير نسبيا، من الأحداث، في ركن أو زاوية ما، من عالمنا الفعلي"[1]

العالم الروائي غير مكتمل، ليس الحالة القصوى للأمور.[2] في العالم الواقعي، إذا كانت العبارة: "جون يعيش في باريس" صادقة، فسيكون صادق أيضا أن جون يعيش في عاصمة فرنسا، وكذا أنه يعيش شمال ميلان، وجنوب ستوكهولم. مثل هذه المجموعة من اللوازم لا تثبت أمام العوالم الممكنة لاعتقاداتنا ـ ما يُسمّى بالعوالم "الاعتقادية". إذا كان صحيحا أن جون يعتقد أن توم يعيش في باريس، فهذا لا يعني أن جون يعتقد أن توم يعيش شمال ميلان،

(1) Jaakko Hintikka, "Exploring Possible Worlds," in Sture Allén, ed., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Science*, vol.65 of *Proceedings of the Nobel Symposium* (New York: De Gruyter, 1989), 55.

(2) Lubomir Dolezel, "Possible Worlds and Literary Fiction," in Allén, *Possible Worlds*, 233.

لأنه ربما كان جون يعاني نقصا في المعلومات الجغرافية.[1] العوالم الروائية غير مكتملة كالعوالم الاعتقادية، وإن بطريقة مختلفة.

على سبيل المثال: ففي بداية رواية "*تجار الفضاء*" لفريدريك بول وس. م. كورنبلوث، نقرأ: "دعكت الصابون المزيل للشعر على وجهي، ثم غسلته بالماء المناسب من صنبور الماء العذب"[2] في عبارة تشير إلى العالم الواقعي، فإن ذكر الماء "العذب" قد يبدو من فضول الكلام، إذ أن الصنابير عادة هي صنابير ماء عذب، لكن بقدر ما يشك المرء أن هذه العبارة تصف عالما روائيا، فإن المرء يفهم أنها تقدم معلومات غير مباشرة عن عالم بعينه، فيه نجد في الأحواض المعتادة صنبور الماء العذب في مقابل صنبور الماء المالح (بينما يكون التقابل في عالمنا بين صنبور الماء البارد وصنبور الماء الساخن). حتى إذا لم تقدم لنا القصة معلومات إضافية، فسيكون

(1) على سبيل المثال: قال جورج بوش، رئيس الولايات المتحدة الأمريكية، في مؤتمر صحفي، في 24 سبتمبر 2001، أن "العلاقات الحدودية بين كندا والمكسيك في أفضل حالاتها". انظر:

Usinfo.org/wf-archive/2001/010924/epf109.htm.

(2) Cited in Samuel Delany, "Generic Protocols," in Teresa de Lauretis, ed., *The Technological Imagination* (Madison, Wis,: Coda Press, 1980).

القراء متلهفين إلى استنتاج أنها تُعنى بعالم الرواية العلمية، حيث هناك نقص في الماء العذب. أما في غياب المعلومات الإضافية، فسيلزم عن ذلك اعتقاد القارئ بأن كلا من الماء العذب والماء المالح هما H_2O[1] المعتاد. بهذا المعنى، يبدو أن العوالم الروائية *طفيلية* على العالم الواقعي.[2] إن كل شيء في العالم الروائي الممكن هو مماثل لما نسميه عالمنا الواقعي، باستثناء التنوع الذي يقدمه النص صراحة.

يقول شكسبير في مسرحية" *حكاية شتاء*" أن المشهد رقم 3 في الفصل رقم 3 تدور أحداثه في "بوهيميا"، دولة صحراوية قرب البحر. نحن نعلم أن بوهيميا ليس لديها ساحل، مثلما أنه لا يوجد منتجعات بحرية في سويسرا، ولكننا نسلم بأن "بوهيميا" ـ في العالم الممكن لمسرحية شكسبير ـ لها ساحل. بالاتفاق الروائي، وتعليق عدم التصديق من جانبنا، يجب أن نأخذ هذه التغيرات كما لو كانت حقيقية.[3]

---

[1] **الرمز الكيميائي للماء**: ذرتان من الهيدروجين وذرة من الأكسجين. [*المترجم*]

(2) On narrative possible world being "small" and "parasitic," see Umberto Eco, *The Limits of Interpretation* (Bloomington: Indana University Press,1990), chapter entitled "Small Worlds".

(3) كما ذكرت في كتابي "ست مسارات في غابة السرد" الفصل 5.

لقد قيل أن الشخصيات الروائية *غير تامة التعين* ـ بمعنى: أننا لا نعرف إلا القليل من خصائصها ـ بينما الأفراد الحقيقيون *فتعينهم تام*، وأنه يجب علينا أن نكون قادرين على أن نعزو إلى كلٍ منهم كل صفة من صفاتهم المعروفة.[1] لكن على الرغم من صحة ذلك من الوجهة الأنطولوجية، فإنها على النقيض تماما من الوجهة الأبستمولوجية؛ فليس بمقدور أحد تأكيد كافة خصائص شخص محدد، أو جنس بشري محدد، إذ أنها لا نهائية، بينما خصائص الشخصية الروائية شديدة التحدد في النص السردي ـ وتلك الصفات التي يذكرها النص، هي فقط ما يُعتبر في تحديد هوية

(Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1994),

أن القراء، أكثر أو أقل لهفة، على قبول انتهاك شروط العالم الواقعي، على أساس من حالة معارفهم الموسوعية. في رواية "الفرسان الثلاثة" لألكسندر دوماس، التي ألفها عام 1600، نجد أراميس، يعيش في شارع سيرفاندوني، استحالة، لأن المعماري جيوفاني سيرفاندوني، الذي تسمى الشارع باسمه، عاش ومارس عمله بعد ذلك بمائة عام. غير أن القارئ يقبل هذه المعلومة بدون أدنى انزعاج، لأن القليل جدا منهم من يعرف شيئا عن سيرفاندوني، على العكس من ذلك، لو قال ألكسندر دوماس لأن أراميس يعيش في شارع بونابرت، سيكون من الطبيعي أن ينزعج القراء. (إكو)

(1) See, for instance, Roman Ingarden, *Das Literarische Kunstwerk* (Halle., Niemayer Verlag, 1931); in English, *The Literary Work of Art*, trans. George G. Grabwiscz (Evanston, I11.: Northwestern University Press, 1973).

الشخصية.

الحقيقة، أنني أعرف ليوبولد بلووم[1] بأكثر مما أعرف والدي. من بمقدوره إخباري كم فصلا من حياة أبي لا أعرف عنه شيئا؟ كم من أفكار أبي لم يفصح عنها؟ كم من المرات أخفى أحزانه، مآزق مر بها، ولحظات ضعف؟ الآن، بعدما مات، فمن المحتمل ألا أكتشف أبدا هذه الأسرار، ومعها، ربما، جوانب جوهرية من كينونته. مثل تلك الشخصيات التاريخية التي وصفها دوماس، فإني استغرق في التفكير، واستغرق، بلا جدوى، في ذلك الشبح العزيز، الذي فقدته للأبد. على العكس من ذلك، فإني أعرف كل شيء عن ليوبولد بلووم، مما أحتاج إلى معرفته ـ وفي كل مرة أعيد قراءة *عوليس* فإني أكتشف الجديد عنه.

عند التعامل مع الحقائق التاريخية، فبإمكان المؤرخين الجدال لقرون حول ما إذا كانت معلومة معينة متعلقة بالموضوع أم لا. على سبيل المثال: فإن مما يتعلق بتاريخ نابوليون أن تعرف ماذا أكل قبل

[1] Leopold Bloom: الشخصية الرئيسية لرواية "عوليس" للروائي الأيرلندي جيمس جويس. [*المترجم*]

معركة واترلو مباشرة؟ معظم كتاب السيرة الذاتية يعتبرون هذه التفصيلة غير متعلقة بالموضوع. لكن ربما كان هناك باحثون يعتقدون أن نوعية الطعام يمكن أن تكون ذات تأثير حاسم في سلوك الإنسان. وبذلك فإن تلك التفصيلة من حياة نابوليون، إذا ما كان هناك وثيقة تؤكدها، قد تكون ذات فائدة عظيمة لمثل هذا البحث.

على النقيض، فإن النص الروائي يخبرنا، على وجه التحديد، أي التفاصيل له علاقة بتأويل القصة، وبسيكولوجية الشخصيات، وغير ذلك، وأيها هامشي.

عند نهاية الكتاب 2، الفصل 35، من رواية "*الأحمر والأسود*"، يروي مؤلفها ستندال كيف يحاول جولين سوريل قتل مدام دي رينال في كنيسة فريير. وحيث ذُكر أن ذراع جولين كانت ترتجف، فإنه ينتهي قائلا: "في تلك اللحظة، قام القسيس الشاب، الذي يتولى مراسم القداس، بدق الناقوس من أجل عرض خبز التقدمة. خفضت مدام دي رينال رأسها، ومالبث أن اختفت خلف طيات شالها. ولم يعد بمقدور جولين رؤية ملامحها بوضوح كاف، أطلق

رصاصة نحوها، وأخطأها. أطلق رصاصة أخرى، فسقطت"[1]

في صفحة لاحقة نعرف أن جُرح مدام دير ينال غير قاتل: أصابت الرصاصة الأولى قبعتها، والثانية كتفها. من المثير ملاحظة أن ستندال ـ لأسباب فُتن بها العديد من النقاد[2] ـ يحدد أين انتهت الرصاصة الثانية: ارتدت من عظام كتفها إلى عمود قوطي، لتنتهي إلى الاصطدام بلوح هائل من الحجر. لكن على الرغم من أنه يقدم تفاصيل مسار الطلقة الثانية، فإنه يذكر القليل عن الطلقة الأولى.

ما زال الناس متحيرين عما حدث لطلقة جولين الأولى. لاشك أن العديد من المعجبين بستندال يحاولون تحديد موضع الكنيسة، والعثور على آثار الطلقة (مثل ألواح حجرية مفقودة من أعمدة أخرى). في السياق نفسه، فقد عُرف أن العديد من المعجبين بجيمس جويس يتجمعون في دبلن، لأجل العثور على الصيدلية التي اشترى منها بلووم صابونة الليمون ـ ومثل هذه الصيدلية

(1) Stenhal, *The Red and the Black*, trans. Horace B. Samuel (London: Kegan Paul, 1916), 464.

(2) On these two bullets, see Jaques Geninasca, *La Parole Littéaire* (Paris: PUF,1997), II, 3.

موجودة، أو كانت ماتزال موجودة عام 1965، حين اشتريت نفس النوع من الصابون، أنتجتها الصيدليات القديمة[1] لإرضاء السائحين المعجبين بجويس.

دعونا نفترض الآن أن ناقدا يرغب في تأويل مجمل رواية ستندال، متخذا من الرصاصة المفقودة نقطة بدء. هناك أشكال أكثر جنونا من النقد! وحيث أن النص لا يجعل لتلك الطلقة المفقودة علاقة بالموضوع (في الواقع، لم يزد عن مجرد ذكرها)، فإنه يجوز لنا اعتبار مثل هذا التأويل تأويلا مستبعدا. النص الروائي لا يخبرنا، فقط، ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي في عالمه السردي، بل يخبرنا أيضا عن ما هو متعلق بالموضوع وما يمكن تجاهله باعتباره غير ذي قيمة.

ويوضح ذلك السبب في تولد الانطباع بأننا في موضع صنع تأكيدات غير قابلة للنقاش حول الشخصيات الروائية. فإنها حقيقة مؤكدة أن طلقة جولين سوريل الأولى فقدت أثرها، مثلما أنها

[1] استخدم إكو هنا كلمة apothecary، وهو اسم تاريخي للصيدليات القديمة التي يقوم الصيدلاني فيها بتركيب الدواء المطلوب، ووصف الدواء للمرضى، والقيام ببعض الجراحات البسيطة أحيانا. [*المترجم*]

حقيقة مؤكدة أن ميكي ماوس صديق ميني.

التأكيدات الروائية في مقابل التأكيدات التاريخية

هل تعتبر التأكيدات الروائية مثل: "انتحرت أنَّا كارينينا بإلقاء نفسها أمام قطار"، حقيقية كالتأكيدات التاريخية مثل: "انتحر هتلر، وأُحرقت جثته، في مخبأ في برلين"؟ إن استجابتنا الغريزية هي: أن العبارة المتعلقة بأنَّا كارينينا تشير إلى شيء مخترع، وأن تلك المتعلقة بهتلر فتتعلق بأمر حدث بالفعل.

وعليه، لنكون صائبين من حيث دلالية التصديق الشرطي، يجب علينا القول أن عبارة: "أنه حقيقي أن أنَّا كارينينا انتحرت بإلقاء نفسها أمام قطار" هي مجرد طريقة أخرى لإفادة "أنه أمر حقيقي في هذا العالم، أن نص رواية تولوستوي يؤكد أن أنَّا كارينينا *قد* انتحرت بإلقاء نفسها أمام قطار".

إذا كان الأمر كذلك، فبحسب اصطلاحات المنطق، فإن العبارة الخاصة بأنَّا كارينينا ستكون صادقة، من جهة اللغة ومنطق العبارة، وليس من جهة الشيء نفسه، ومن وجهة النظر السيميوطيقية فإنها

تُعنى بـمستوى *التعبير* وليس بـمستوى *المحتوى*[1] ـ أو بحسب اصطلاحات فرديناند دي سوسير: مستوى الدال بدلا من مستوى المدلول.

يمكننا تقديم حقائق حول شخصيات روائية؛ لأن ما حدث لهم مسجل في نص، نص أشبه بالمدونة الموسيقية[2]. "انتحرت أنَّا كارينينا بإلقاء نفسها أمام قطار" أمر حقيقي، مثلما هو حقيقي أن سيمفونية بيتهوفن الخامسة هي من مقام "مي" صغير (وليست من مقام "لا" كبير كسيمفونيته السادسة)، وأنها تبدأ بالجملة الموسيقية: "سي، سي، سي، صول ـ خفيض".

دعوني أطلق على هذه الطريقة في اعتبار التأكيد الروائي اسم:

---

[1] **مستوى التعبير ومستوى المحتوى**: عند هلمسليف وبارت: فإن الدوال في مستوى التعبير هي: مادة التعبير، وتتضمن المكونات المادية للوسط المحيط، مثل: الصور والأصوات. أما المدلولات في مستوى المحتوى هي: مادة المحتوى، وتتضمن: المحتوى الإنساني، العالم النصي، مادة وجنس الموضوع. [*المترجم*]

[2] **مدونة موسيقية score**: سلسلة من المدارج الموسيقية، التي تُكتب عليها الأجزاء الآلية، أو الغنائية المختلفة للعمل الموسيقي، واحدا بعد الآخر، في خط رأسي، بحيث يمكن قراءة الأجزاء في وقت واحد. وقد استخدم إكو هذا الاصطلاح للتعبير عن العمل الأدبي الأصلي، التي تولد فيه الشخصية الروائية، وللتعبير عن العمل الفرعي، المكتوب أو الشفاهي، الذي تنتقل إليه الشخصية الروائية بسماتها الأصلية. [*المترجم*]

"مقاربة إلى المقطع". لكن يبقى أن مثل هذا الموقف غير مرضي تماما من جانب خبرة القارئ. إذا نحينا جانبا الكثير من المشكلات التي تنتج عن حقيقة أن قراءة مقطع تعد عملية تأويل معقدة، فيمكننا القول أن المدونة الموسيقية هي أداة سيميوطيقية، تخبر المرء عن كيفية إنتاج تسلسل صوتي معين. فقط، بعد تحويل سلسلة من العلامات المكتوبة إلى أصوات، يمكن للمستمعين القول أنهم يستمتعون بسيمفونية بيتهوفن الخامسة. (وهذا يحدث حتى للموسيقي البارع، القادر على قراءة المقاطع في صمت: الحقيقة، أنه يعيد إنتاج الأصوات في عقله). عندما نقول: "من الحقيقي في هذا العالم أن نصا في رواية تولوستوي يؤكد أن أنَّا كارينينا انتحرت بإلقاء نفسها أمام قطار"، فإننا، ببساطة، نقول أنه حقيقي في هذا العالم أنه في صفحات مطبوعة معينة هناك سلسلة من الكلمات المكتوبة التي تمكن القارئ ـ إذا قرأها (حتى ولو قراءة صامتة) ـ من معرفة أن هناك عالم سردي، يوجد فيه أناس مثل أنَّا كارينينا، وفرونسكي.

لكن حين الحديث عن أنَّا كارينينا وفرونسكي، فإننا، عادة،

نتوقف عن التفكير في النص الذي قرأناه عن تغير الأحوال بهم. نتحدث عنهما كما لو كانا أناس حقيقيون.

صحيح (في هذا العالم) أن الإنجيل يبدأ بـعبارة: "في البدء...Bereshit"، لكن عندما نقول أن قابيل قتل أخاه، أو أن أبراهام كان على وشك التضحية بابنه ـ وغالبا عندما نحاول تأويل هذه الأحداث، بنحو أخلاقي أو صوفي رمزي ـ فإننا لا نشير إلى المقطع العبري الأصلي (الذي لا يألفه تسعون بالمائة من قراء الإنجيل)؛ إننا نتحدث عن *محتوى* وليس عن *تعبير* النص الإنجيلي. حقا نحن نعرف أن قابيل قتل أخاه بفضل المقطع الإنجيلي المكتوب، وقد تم افتراض أن وجود العديد من الأشياء غير المادية، المسماة: "أمور اجتماعية"، يجب أن تكون، أو يمكن إثباتها بوثيقة. لكننا سوف نرى لاحقا أن: (1) أحيانا ما تكون الشخصيات الروائية موجودة قبل أن يتم تسجيل وجودها في وثيقة مكتوبة (مثلما هو الحال مع الشخصيات الأسطورية والخرافية)، و(2) أن العديد من الشخصيات الروائية تنجح في *الإبقاء* على الوثائق التي سجلت وجودها.

في الواقع، فإن أحدا لا يستطيع (أعتقد) أن ينفي، بشكل عقلاني، أن أدولف هتلر وأنَّا كارينينا، نوعان مختلفان من الوجود، فلكل منهما حالته الأنطولوجية المختلفة. أنا لست ذلك الذي يسمونه باحتقار ـ في بعض الأقسام الأكاديمية في الولايات المتحدة الأمريكية ـ "النُّصُوصِي"، الشخص الذي يعتقد (مثلما يفعل بعض التفكيكيين) أن ليس ثمة حقيقة إلا للتأويلات، أي: للنصوص. وحيث أني طورت نظرية في التأويل تقوم على سيميوطيقا شارلز ساندر بيرس، فإني أفترض لإنجاز أي تأويل فلابد من وجود بعض الحقائق لتأويلها.[1] أن تقبل، مثلما أفعل، أن هناك اختلافا بين الحقائق التي هي، بدون شك، نصوص (كالنسخة المادية من كتاب أنت على وشك قراءته) وبين الحقائق التي ليس بنصوص (مثل حقيقة أنك تقرأ ذلك الكتاب) فإن يقيني شديد من أن هتلر إنسان حقيقي (على الأقل، سأعتقد ذلك حتى يأتي مؤرخون موثوقون ببينة مناقضة، تثبت أنه كان إنسان آلي بناه فرنر فون براون)، بينما أنَّا كارينينا كانت مجرد شخصية متخيلة من قبل عقل

---

(1) See, for instance, Umberto Eco, *Kant and the Platypus*, trans, Alastair McAwen (New York: Harcourt,1999), in particular sect. 1.9.

إنساني، وأنها، كما قد يقول البعض: "مصنوعة"[1].

على أية حال، يمكن للمرء القول، أن ليست الشخصيات الروائية فقط، بل الشخصيات التاريخية أيضا، ذات وجود لفظي: فالتلاميذ الذين يكتبون أن هتلر قد مات في مخبأ في برلين، يقررون، ببساطة، أن ذلك حقيقي بحسب كتبهم التاريخية. بمعنى آخر، أنه بخلاف الأحكام التي تستند إلى الخبرة المباشرة (مثل: "إنها تمطر")، فإن كل الأحكام التي أُصدرها على خلفية من خبرتي الثقافية (أي: كل الأحكام المتعلقة بالمعلومات التي تسجلها الموسوعات ـ من أن الديناصورات عاشت في المرحلة الجوراسكية، وأن الرمز الكيميائي لحامض الكبريتيك هو H_2SO_4، وهكذا)، إنما تستند إلى معلومات نصية. وعلى الرغم من أنها تبدو معبرة عن حقائق *واقعية*، فإنها مجرد *وقائع لفظية*.

لذا، دعوني أستخدم مصطلح "الحقائق الموسوعية" للإشارة إلى

---

(1) إذا كانت شخصية أنّا كارينينا مصنوعة، فإنها تختلف عن غيرها من الأشياء المصنوعة؛ كالمقاعد والسفن. انظر:

Amie L. Thomasson, "Fictional Characters and Literary Practices," *British Jornal of Aesthetics*, 43, no. 2 (April 2002): 138-157.

الصنائع الروائية ليست كيانات مادية، كما تفتقر إلى التموقع في الزمان والمكان. (إكو)

كل بنود المعرفة العامة التي أتعلمها من موسوعة (مثل المسافة بين الأرض والشمس، أو حقيقة أن هتلر مات في مخبأ). إني أعتبر هذه القطع من المعلومات حقيقية؛ لأنني أثق بالمجتمع العلمي، وأقبل نوع من "قَسَم المعمل الثقافي" الذي أُنتدب له أناس متخصصون، لإثبات هذه المعلومات. غير أن لتأكيدات الموسوعة حدود. فإنها ما تزال قابلة للمراجعة، بما أن العلم، بحكم التعريف، مهيأ دوما لإعادة النظر في مكتشفاته. إذا ما احتفظنا بعقل مفتوح، فعلينا الاستعداد دوما لمراجعة آرائنا حول موت هتلر، في حال ما تم اكتشاف وثائق جديدة، وأن نعدِّل اعتقاداتنا عن المسافة بين الأرض والشمس، كنتيجة للمقاييس الفلكية الجديدة. إضافة إلى ذلك، فإن حقيقة أن هتلر مات في أحد المخابئ، هي مما يشكك بعض المؤرخين بها بالفعل. مما يمكن تصوره: أن هتلر عاش إلى سقوط برلين في يد الحلفاء، وأنه هرب إلى الأرجنتين، وأن أحدا لم يُحرق في المخبأ، أن المحترق كان شخصا آخر، وأن انتحار هتلر قد تم اختراعه لأسباب دعائية من قبل الروس، الذين وصلوا إلى المخبأ، أو أن المخبأ نفسه لم يكن له وجود على الإطلاق، حيث أن

تحديد موقعه بدقة مازال موضع خلاف، وهلم جرا، وهكذا دواليك.

على النقيض، فإن التأكيد أن "أنَّا كارينينا قد انتحرت بإلقاء نفسها أمام قطار" لا يمكن أن يكون موضع شك.

إن كل تأكيد يتعلق بالحقائق الموسوعية يجب أن يخضع للاختبار من حيث *الصحة التجريبية الخارجية* (وبحسبها يقول المرء: "زودني بالدليل على أن هتلر قد مات بالفعل في مخبأ")، بينما تتعلق التأكيدات الخاصة بانتحار أنا كارينينا بحالة *الصحة النصية الداخلية* (بمعنى أن المرء ليس بحاجة للذهاب خارج النص لإثباتها). على أساس من مثل هذه الصحة الداخلية، سوف نعتبر من يقول أن أنَّا كارينينا تزوجت بيسوكوف، مجنونا، أو واهي المعلومات، بينما سنكون أقل إقصاء لشخص يعلن شكوكه حول موت هتلر.

على أساس من نفس الصحة الداخلية، فلا يمكن إن نخطئ في هوية الشخصية الروائية. في الحياة الواقعية، مازلنا غير متأكدين من هوية الرجل ذي القناع الحديدي، نحن لا نعلم من يكون كاسبر

هاوسر بالفعل، نحن لا نعلم ما إذا كانت أنستازيا نيكلايفنا رومانوفا قد تم اغتيالها، مع بقية العائلة الملكية الروسية، في ييكاتيرينبرج، أم أنها نجت، ثم ظهرت في صورة المرأة الجذابة المطالبة بالعرش، التي لعبت انجريد برجمان دورها لاحقا. على النقيض، فإننا نقرأ روايات أرثر كونان دويل، ونحن متأكدون من أنه، حين يشير شيرلوك هولمز إلى واطسون، فإنه دائما يسمي الشخص نفسه، وأن مدينة لندن ليس فيها اثنان يحملان الاسم نفسه، أو نفس مجال العمل ـ وإلا لكان النص قد بين، على الأقل، هذا الحال. لقد سبق أن قدمت ما يخالف نظرية سول كريبكي في التعيينات الجامدة[1]، ولكني أعترف ، بطيب خاطر، أن مثل هذه الفكرة تصلح في العوالم الروائية الممكنة. بإمكاننا تعريف دكتور واطسون بأكثر من طريقة، لكن يبقى واضحا أنه الشخص الذي أُطلق عليه اسم واطسون في رواية "دراسة للون القرمزي" للمرة الأولى، بواسطة شخصية اسمها ستامفورد، وأنه من الآن فصاعدا،

---

(1) See, for instance, Umberto Eco, *Semiotics and Philosophy of Language* (Bloomington: Indana University Press, 1984), 2.3.3; and idem, *The Limits of Interpretaion* (Bloomington: Indana University Press, 1990).

فإن كلا من شيرلوك هولمز وقراء آرثر كونان دويل، باستخدامهم الاسم "واطسون"، يقصدون الإشارة إلى تلك الواقعة الأصلية الأولى. من الممكن أنه في رواية لم تُكتشف بعد، أن يقول كونان دويل أن واطسون كذب بادعائه أنه جُرح في معركة مايواند، أو أنه تدرب في مجال الطب. لكن حتى في هذه الحالة؛ أن ينكشف تزوير دكتور واطسون، فإنه سيظل ذلك الشخص الذي قابل شيرلوك هولمز في "دراسة للون القرمزي" لأول مرة.

إن الهوية القوية للشخصية الروائية تظل مشكلة شديدة الأهمية. يخبرنا فيليب دومينك في كتابه "*تحقيق مضاد في موت إيما بوفاري*"[1] عن قصة محقق شرطة يثبت أن مدام بوفاري لم تقتل نفسها بالسم، إنما تم قتلها. الآن، اكتسبت هذه الرواية نكهة ما، لأن القراء يعتبرونه أمرا مسلما به أن إيما بوفاري "في الواقع" قد قتلت نفسها بالسم. يمكن لرواية دومينك أن تمتع القراء بنفس الطريقة التي يستمتع بها القراء بما يسمى: قصص "المعالجة الخيالية

(1) Philippe Doumenc, *Contre-enquéte sur la mort d'Emma Bovary* (Paris: Actes Sud,2007).

للواقع"[1] قصص دنيوية مماثلة لليوتوبيات، نوع من ("القصص التاريخية"، أو قصص الخيال العلمي التي تحكي عن الماضي)، التي يتخيل فيها المؤلف، على سبيل المثال، ما الذي كان يمكن أن يحدث لأوروبا إذا انتصر نابليون في معركة واترلو. يمكن لرواية المعالجة الخيالية للواقع أن تكون ممتعة، فقط، إذا عرف القارئ أن نابليون قد هُزم في واترلو. بالمثل، لكي يستمتع برواية دومينك، فعلى القارئ أن يوقن أن مدام بوفاري قد انتحرت بالفعل. وإلا، لماذا أكتب ـ أو أقرأ ـ مثل هذه القصة المخالفة للواقع؟

الوظيفة الإبستمولوجية للتصريحات الروائية

نحن لما نتحقق بعد أي نوع من الكيانات هي الشخصيات الروائية، بعيدا عن المقاربة إلى المقطع. لكننا في موقف يسمح لنا بالقول أن التأكيدات الروائية[2]، بسبب من طريقة استخدامنا لها،

---

[1] **المعالجة الخيالية للواقع**: أي العوالم الروائية والخيالية المنطلقة من عالم الواقع، بخلاف تلك العوالم الروائية الخيالية تماما. [*المترجم*]

[2] **التأكيدات الروائية**: يُقصد بها ما تذكره الرواية في متنها، باعتباره حقائق حول الشخصيات، أو الأماكن، أو غير ذلك، وهو ما ذكره إكو في حديثه عن أنَّا كارينينا، وواطسون، الخ. [*المترجم*]

وتفكيرنا فيها، تعد جوهرية بالنسبة لتوضيح فكرتنا الحالية عن الحقيقة.

لنفترض أن أحدهم سأل: ما معنى أن يكون التأكيد حقيقيا، ولنفترض أننا أجبنا بالتعريف الشهير الذي صاغه ألفريد تارسكي، وبحسبه فإن "الثلج أبيض" صادقة إذا كان كذلك، وإذا كان فقط الثلج أبيض. كنا لنقول شيئا مثيرا للغاية لتحفيز النقاش العقلي، ولكنه قليل الفائدة بالنسبة للأناس العاديين (فمثلا، ما كنا لنعرف ما نوع البرهان المادي الكافي الذي يتمكن المرء بحسبه من تأكيد أن الثلج أبيض). يجب علينا القول، بالأحرى، أن التأكيد يكون حقيقيا بنحو لا يقبل النقاش، حينما يكون غير قابل للدحض، بمثل ما هو التأكيد بأن: "سوبرمان هو كلارك كنت".

عموما، فإن القارئ يقبل، كأمر غير قابل للدحض، فكرة أن أنَّا كارينينا قد انتحرت. ولكن حتى إذا أراد المرء البحث عن دليل تجريبي خارجي، فإنه يكفي، لقبول المقاربة إلى المقطع (والتي بحسبها يكون حقيقيا أن تولوستوي، كتب كذا وكذا، في كتاب يمكن الرجوع إليه، واسترجاع ما قال)، أن يكون لديك الإحساس

أن المعلومات المعطاة تعزز هذا التأكيد ـ أما بالنسبة لموت هتلر، فإن كل دليل هو موضع نقاش أبعد من ذلك.

لكي نقرر ما إذا كان عبارة: "مات هتلر في مخبأ في برلين" حقيقية بلا جدال، يجب علينا أن نحدد ما إذا كنا نعتبر هذه العبارة حقيقية بلا أي شك، مثل عبارة: "سوبرمان هو كلارك كنت" أو عبارة: "انتحرت أنّا كارينينا بإلقاء نفسها أمام قطار". فقط، بعد إجراء هذا الاختبار، يمكننا القول أن عبارة: "مات هتلر في مخبأ في برلين" محتملة الصدق، ربما كانت ذات احتمالية صدق كبيرة، ولكن ليس إلى درجة اعتبارها حقيقية لا شك فيها (أما عبارة: "سوبرمان هو كلارك كنت" فلا يمكن الطعن فيها). يمكن لكل من بابا الفاتيكان والدلاي لاما أن يقضيا أعوام في النقاش حول ما إذا كان حقيقيا أن يسوع المسيح ابن الرب، لكن (إذا ما كانا مطلعين على الأدب، والكتب الهزلية) فسيتحتم عليهما الإقرار بأن كلارك كِنْت هو سوبرمان، والعكس بالعكس. وهكذا، فإن هذه هي الوظيفة المعرفية للتأكيدات الروائية: أن يمكن استخدامها بمثل

اختبار صبغة دوار الشمس[1] لبيان عدم إمكانية دحض الحقائق.

أفراد متنقلون في مدونات متغيرة

إن اقتراح تطبيق وظيفة أنماط الحقائق[2] على الحقائق الروائية، لا يفسر لنا سبب بكائنا لما يصيب الشخصيات الروائية من محن. فلا يُتوقع من أحد أن يتأثر بسبب *أن تولوستوي كتب أن أنَّا كارينينا قد ماتت*. لكن المرء يتأثر، في الغالب، لأن *أنَّا كارينينا ماتت* ـ حتى لو لم يكن المرء مدركا لحقيقة أن تولوستوي هو أول من كتب عنها.

لاحظ أن ما قلته توا يصدق على أنَّا كارينينا، وكلارك كنت، وهاملت، والعديد من الشخصيات الأخرى، ولكن ليس على كل شخصية روائية. لا أحد يعرف (عدا المتخصصون في توافه نيرو وولف) من هو دانا هاموند، وماذا فعل. يمكن للمرء، على الأكثر،

[1] **اختبار دوار الشمس**: اختبار كيميائي، تستخدم فيه مادة تستخرج من نبات دوار الشمس، يتحول لونها إلى الأحمر إذا غمست في محلول حمضي، والأزرق في المحلول القلوي. [*المترجم*]

[2] **أنماط الحقائق**: في الفلسفة: تشير إلى تعيين ما إذا كانت الحقيقة ضرورية، أو ممكنة، أو طارئة، أو مستحيلة. [*المترجم*]

القول أنه في الرواية المعنونة *في أحسن العائلات* (نشرها ركس ستاوت عام 1950)، يقرر النص أن رجل بنوك يُدعى دانا هاموند فعل كذا وكذا. لقد ظل دانا هاموند، إذا جاز التعبير، أسيرا لمدونته الأصلية. على العكس من ذلك، فإذا أردنا أن نذكر مثالا لرجل بنوك شهير، وسيئ سمعة، سنذكر البارون نوسينجين، الذي اكتسب، بشكل ما، القدرة على الحياة خارج كتب بلزاك، حيث ولد. لقد أصبح نوسينجين ما تسميه بعض النظريات الجمالية: "نمط عالمي"، أما دانا هاموند، فوا أسفاه، لم يكن كذلك. أمر مؤسف بالنسبة له.

بهذا المعنى، يجب علينا افتراض أن بعض الشخصيات الروائية تكتسب نوعا من الوجود المستقل عن مدوناتهم الأصلية. كم عدد الأشخاص، ممن يعلمون مصير أنَّا كارنينا، قد قرأوا كتاب تولوستوي؟ وكم من هؤلاء قد سمع عنها خلال الأفلام السينمائية (فيلمان من بطولة جريتا جاربو) والمسلسلات التلفزيونية؟ أنا لا أعلم الإجابة الدقيقة، ولكن يمكنني بالتأكيد القول أن الكثير من الشخصيات الروائية "تعيش" خارج المدونة التي وهبتهم الوجود،

وينتقلون إلى منطقة من العالم نجد صعوبة شديدة في تعيين تخومها. بل إن بعضهم يهاجر من نص إلى نص، لأن الخيال الجمعي، على مدار القرون، استثمرهم عاطفيا، وحولّهم إلى أشخاص متنقلون. معظمهم من شخصيات الأعمال الفنية العظيمة، أو من الأساطير، ولكن من المؤكد أن ليس جميعهم. ومن ثم، فإن مجتمعنا من الكيانات المتنقلة يشمل: هاملت، وروبين هود، وهيثكليف وميللادي، وليوبولد بلوم، وسوبرمان.

وحيث كنت دوما مولعا بالشخصيات المتنقلة، اخترعت، ذات مرة، المعارضة الأدبية التالية (أستميحكم العذر في هذه السرقة الأدبية الذاتية البسيطة):

فيينا، 1950. عشرون عاما مضت، ولكن سام سبِايد[1] لم يتخلى عن بحثه عن الصقر المالطي[2]، هو الآن على صلة بهاري لايم، وهما الآن يتبادلان الحديث، متخفيان، أعلى العجلة الدوارة في مدينة

[1] **سام سبايد**: شخصية روائية، لتحري خاص، في روايات وقصص بوليسية، للكاتب الأمريكي صامويل داشييل هاميت. [*المترجم*]

[2] **الصقر المالطي**: صقر مدبج بالمجوهرات، يبحث عنه سام سبايد في رواية لداشييل هاميت تحمل العنوان ذاته. [*المترجم*]

الملاهي. يهبطان، ويمضيان سيرا على الأقدام إلى مقهى موتزارت، حيث يعزف سام أغنية "بمرور الوقت" على القيثارة. على منضدة في الجانب الخلفي، يجلس ريك، واضعا سيجارة في جانب فمه، وعلى وجهه تعبير مرير. كان قد عثر على دليل في الأوراق التي أراها له أوجارت، والآن، يُري سام سبايد صورة فوتوجرافية لأوجارت: "القاهرة!"، تمتم رجل التحري. يواصل ريك كلامه: عندما دخل باريس منتصرا بصحبة الكابتن رينولت، كعضو في جيش التحرير التابع لديجول، سمع عن امرأة قاتلة معينة (التي يُظن أنها التي اغتالت روبرت جوردان خلال الحرب الأهلية الأسبانية)، والتي وضعها رجال الخدمة السرية في طريق الصقر. ستكون هنا في أية لحظة. يُفتح الباب، وتظهر امرأة. "إلسا!" صاح ريك. "بريجيد!" صاح سام سبايد. "أَنّا شميدت!" صاح لايم. "الآنسة سكارليت!" صاح سام، "ها قد عدتِ! لا تدعي رئيسي يعاني أكثر من ذلك".

ومن ظلمة البار، خرج رجل تعلو وجهه ابتسامة ساخرة. إنه فيليب مارلو. "لنذهب، أنسة ماربل" قال للمرأة، "الأب

براون ينتظرنا في شارع بيكر"[1].

لا يحتاج المرء إلى أن يكون قد قرأ المدونة الأصلية ليكون على دراية بالشخصية المتنقلة. إن الكثير من الناس يعرفون عوليس من دون أن يقرأوا *الأوديسة*، والملايين من الأطفال الذين يتحدثون عن "ذات الرداء الأحمر"، لم يقرأوا أبدا المصدرين الأساسيين للقصة: التي ألفها شارل بيرو، وتلك التي ألفها الأخوان جريم.

أن تصير الشخصية الروائية كيانا متنقلا، أمر لا يتعلق بالخصائص الجمالية للمدونة الأصلية. لماذا ينتحب الكثير من الناس لانتحار أنَّا كارينينا، فيما يحزن القليل من عشاق فيكتور هوجو لانتحار سيموردِاين في روايته "*الثالث والتسعون*"؟ بالنسبة لي شخصيا، فإن تأثري أكثر عمقا بمصير سيموردِاين (بطل تذكاري) من مصير تلك السيدة المسكينة. أمر سيئ للغاية ـ الأغلبية ضدي. من الذي يذكر ـ عدا المعجبين بالأدب الفرنسي ـ أوجستين ميولنه؟ رغم أنه كان، ولم يزل، الشخصية الرئيسية لرواية

(1) See Eco, *Six Walkes in the Fictinal Woods, 126.*

عظيمة من تأليف آلان فورنيير: *ميولنه العظيم*. بعض القراء، ممن يتميزون بالحساسية، ويمكنهم التعامل بعمق وتعاطف شديدين مع هذه الروايات، يرحبون بأوجستين ميولنه وسيموردِاين في ناديهم. غير أن معظم القراء المعاصرين لا يتوقعون أن يقابلوا هذه الشخصيات، وجها لوجه، في الطريق ـ في حين أني قرأت مؤخرا أنه، بحسب استطلاع للرأي، فإن عشرين بالمائة من المراهقين البريطانيين يعتقدون أن وينستون تشرشل، وغاندي، وديكنز، شخصيات روائية، وأن شرلوك هولمز، وإليانور ريجبي، شخصيات حقيقية.[1] وهكذا، يبدو أنه بإمكان تشرشل أن يملك مكانة مميزة كشخصية روائية لمتنقلة ، بينما لا يمكن ذلك لأوجستين ميولنه.

هناك شخصيات تحظى بمعرفة واسعة، من خلال تجسدها خارج النص، بأكثر مما تحظى به من خلال دورها الذي لعبته في قلب نص أدبي معين. لنأخذ حالة "ذات الرداء الأحمر". في نص شارل بيرو. يأكل الذئب الفتاة الصغيرة، وتنتهي القصة، لتصبح

---

(1) See, for instance, Aislinn Simpson, "Winston Churchill Didn't Really Exist," *Telegraph*, February 4,2008.

مصدر إلهام لأفكار مهمة حول مخاطر التهور. وفي نص الأخوين جريم، يصل الصياد، ويقتل الذئب، وينقذ الطفلة وجدتها من الموت. في تلك الأيام، فإن ذات الرداء الأحمر التي تعرفها كل الأمهات والأطفال، ليست هي ذات الرداء الأحمر الخاصة بشارل بيرو والأخوين جريم. تأتي النهاية السعيدة من نسخة الأخوين جريم، بالتأكيد، لكن العديد من التفاصيل الأخرى هي نوع من التوفيق بين النسختين. إن "ذات الرداء الأحمر" التي نعرفها تنتج عن *مدونة متغيرة* ، أكثر أو أقل من تلك التي تقاسمتها كل الأمهات وكتاب قصص الأطفال.

العديد من الشخصيات الأسطورية انتمت إلى هذا العالم المشترك قبل أن تصبح شخصية في نص معين. لقد كانت شخصية أوديب موجودة في العديد من القصص الأسطورية قبل أن يصبح موضوعا لمسرحيات سوفوكليس. وبعد عدة معالجات سينمائية، لم يعد الفرسان الثلاثة أولئك الذين أبدعهم ألكسندر دوماس. كل قراء قصص نيرو وولف يعرفون أنه كان يعيش في مانهاتن، في مبنى من الحجر البني، يقع في موضع ما في غرب الشارع الخامس

والثلاثين ـ غير أن روايات ركس ستاوت تذكر، على الأقل، عشرة أرقام مختلفة للمنزل. في لحظة بذاتها، فإن نوعا من الاتفاق الضمني أقنع المعجبون بوولف أن الرقم الصحيح للمنزل هو 454؛ وفي 22 يونيو 1996، قامت مدينة نيويورك، ومنظمة تُدعى وولف باك، بتكريم ركس ستاوت ونيرو وولف، بتقليدهما نيشانا برونزيا، في 454 غرب الشارع الخامس والثلاثين، وهذا يعد تصديقا بأن هذه البقعة باعتبارها موقع المبنى الحجري الروائي.

بالطريقة نفسها، ديدو، وميديا، ودون كيشوت، ومدام بوفاري، وهولدين كولفييلد، وجاِي جاتسبي، وفيليب مارلو، والمحقق ميجريت، وهيركيول بوارو، جميعهم صار إلى الوجود من خارج مدوناتهم الأدبية الأصلية ـ وحتى أولئك الذين لم يسبق لهم أبدا قراءة أعمال فيرجيل، ويوريبيدوس، وسيرفانتس، وفلوبير، وسالينجر، وفيتزجرالد، وشاندلر، وسيمينون، أو كريستي، بإمكانهم ادعاء تقديم تأكيدات حقيقية عن هذه الشخصيات. ولكونهم مستقلين عن النص، وعن العالم الممكن الذي ولدوا فيه، فإن هذه الشخصيات (إذا جاز التعبير) تدور بيننا، ونجد صعوبة في

التفكير فيهم باعتبارهم أي شيء سوى أشخاص حقيقيين. وبالتالي، فنحن لا نعتبرهم، فقط، نماذجا لحياتنا الشخصية، بل أيضا، نماذجا لحياة الآخرين. فربما نقول أن شخصا ما، نعرفه، يعاني من عقدة أوديب، أو "له شهية جارجنتية"[1]، أو "غيور كعطيل"، أو "شكاك كهملت"، أو "سكروج ".[2]

الشخصيات الروائية كموضوعات سيميوطيقية

عند هذه النقطة، فعلى الرغم من أنني ذكرت أن اهتمامي الأول، في هذا المقام، ليس وجوديا، فإني لا أستطيع الهرب من سؤال وجودي أساسي: أي نوع من الكيانات تكون الشخصية الروائية، وبأي شكل ـ إن لم تكن تتصف بالوجود الحقيقي ـ *تحيا* هذه الكيانات؟

من المؤكد أن الشخصية الروائية هي موضوع سيميوطيقي؛

---

[1] **جارجانتا**: شخصية روائية لعملاق، يتصف بالنهم الشديد للطعام، في رواية "جارجانتا وولده بانتاجرول" لفرانسوا رابيليه. [*المترجم*]

[2] **سكروج**: الشخصية الرئيسية لرواية "أنشودة عيد الميلاد" لشارلز ديكنز، وكان يتصف بالبخل الشديد. [*المترجم*]

أعني بذلك: مجموعة من الخصائص المسجلة في موسوعة أحد الثقافات، وتم نقلها بتعبير معين (كلمة، صورة، أو أي أداة أخرى). مثل هذه الكتلة من الخصائص هي ما نسميه "معنى"، أو "مدلول" التعبير. وعلى هذا، فإن كلمة "كلب" تعبِّر ـ كمحتواها ـ عن خصائص مخلوق، هو حيوان، ثديي، من فصيلة الكلبيات، حيوان نابح، أفضل صديق للإنسان، والعديد من السمات الأخرى، المذكورة في موسوعة شاملة. هذه الخصائص، بدورها، يمكن *تأويلها* بعبارات أخرى، وتؤسس تلك السلسلة من التأويلات المترابطة كل الأفكار المعنية بهذا المُدخَل، والتي يتشارك فيها مجتمع ما، والمسجلة بنحو جمعي.

هناك العديد من الموضوعات السيميوطيقية، بعضها يمثل فئات من الموضوعات ذات الوجود المادي (على سبيل المثال: فئة "الأنواع الطبيعية"، ويتم التعبير عنها بكلمات مثل "حصان"، أو من فئة "الأنواع الصناعية"، ويتم التعبير عنها بالكلمات، مثل: "منضدة")، والبعض الآخر يمثل الأفكار المجردة، أو الموضوعات الفكرية (مثل: "حرية"، أو "الجذر التربيعي")، والبعض الآخر

ينتمي إلى فئة تسمى "موضوعات إجتماعية"، وهذه تتضمن: الزواج، المال، الدرجات الجامعية ـ وبوجه عام: أي كيان تأسس بحسب اتفاق جمعي، أو قانون.[1]

غير أن هناك، أيضا، موضوعات سيميوطيقية تمثل شخصيات فردية، أو أبنية، رُمز إليها بأسماء أعلام، مثل: "بوسطن"، أو "جون سميث". أنا لا أتفق مع نظرية "التعيين الصارم"، والتي بمقتضاها يشير تعبير معين، بالضرورة، إلى الشيء نفسه في كل العوالم الممكنة، بغض النظر عن أي تغيرات في الظروف. أعتقد جازما أن كل اسم علم هو مشجب نعلق عليه مجموعة من الخصائص، وعلى هذا ، فإن اسم "نابليون" ينقل لنا خصائص معينة: رجل وُلد في قرية أجاكسيو، أدى الخدمة كجنرال للقوات الفرنسية، أصبح إمبراطورا، انتصر في معركة أوسترليتز، مات في جزيرة سانت هيلانة في 5 مايو، 1821، وهكذا. [2]

(1) For history of the idea of social objects, from Giambattista Vico and Thomas Reid to John Searle, see Maurizio Ferraris, "Scienze social," in Ferraris, ed., *Storia dell'ontologia* (Milan: Bombiani, 2008), 475-490.

(2) See, for instance, John Searle, "Paper Names," *Mind*, 67 (1958): 172.

تشترك أغلبية الموضوعات السيميوطيقية في سمة مهمة: امتلاكها مرجعا[1] محتملا. بعبارة أخرى، يملكون خاصية أن لهم وجودا فعليا (مثلما هو الحال مع المدخل "جبل إيفرست")، أو كان لهم وجود سابقا (مثلما هو الأمر مع "شيشرون"[2])، وغالبا ما يوصل المُدخَل تعليمات لأجل تحديد المرجع. كلمات مثل: "حصان"، أو "منضدة"، تمثل فئات من الموضوعات ذات الوجود المادي، أما الموضوعات الذهنية مثل: "حرية"، أو "الجذر التربيعي"، فيمكن أن تكون متصلة بفئات فردية ملموسة (إن دستور ولاية فيرمونت، مثلا، يمثل حالة ضمان الحرية لكل مواطن. و 1.7320508075688772 هو الجذر التربيعي للرقم 3)، ويمكن لذلك نفسه أن يقال بالنسبة للموضوعات الاجتماعية (الحدث س هو حالة زواج). غير أن هناك حالات من النوع الطبيعي، أو الصناعي، أو المجرد، أو الاجتماعي، مما لا يمكن

[1] **المرجع**: هو الكينونة أو الوجود الذي تشير إليه الكلمة، أو التي يحل محلها في العالم الخارجي، أو الواقع اللاألسني، والمرجع يمكن أن يكون شيئا، أو نوعية، أو أفعالا، أو أحداثا حقيقية، والمرجع لكلمة "بقرة" هو الحيوان: بقرة. (معجم مصطلحات السيميوطيقا . برونوين ماتن). [*المترجم*]

[2] **شيشرون**: كاتب روماني، وخطيب روما المميز، ولد سنة 106 ق.م. [*المترجم*]

ربطها بأي خبرة فردية. وهكذا، فإننا نعرف معنى (الخصائص المزعومة) لـ"الحصان المقرن"[1]، و"الكأس المقدسة"[2]، و"القانون الثالث للروبوتات"[3] كما عرَّفه إسحاق عظيموف، و"الدائرة المربعة"، و"ميديا"[4]، ولكننا نعي أننا لا نستطيع تحديد أي مثال لهذه الموضوعات في عالمنا الواقعي.

---

[1] **الحصان المقرَّن**: كائن خرافي على هيئة حصان أبيض ذو قرن وحيد، ذكر في الأساطير الإغريقية واتخذ كشعار لنبلاء العصور الوسطى في أوروبا. [*المترجم*]

[2] **الكأس المقدسة**: في الميثولوجيا المسيحية، الكأس المقدسة كانت طبقًا أو لوحًا أو كوبًا استخدمها يسوع في العشاء الأخير، يقال أن الكأس ذات قدرة إعجازية. [*المترجم*]

[3] **قوانين أسيموف أو قوانين الإنسان الآلي الثلاثة**: هي مجموعة من القوانين يلتزم بها الروبوت. ظهرت للمرة الأولى في إحدى روايات الخيال العلمي، وهي رواية "التملص" لكاتب روايات الخيال العلمي الأمريكي، الروسي المولد، إسحاق عظيموف، في عام 1942، ولاحقاً أضاف عظيموف القانون صفر إلى مجموعة القوانين. وهي تعتبر بعض الضوابط حول كيف يجب برمجة وصنع الإنسان الآلي، خاصة من منطلق الذكاء الاصطناعي. وهذه القوانين هي: (القانون الأول): لا يجوز للإنسان الآلي إيذاء البشر، ولا يجب أن يسمح بحدوث أذى لهم. (القانون الثاني): يجب على الإنسان الآلي إطاعة أوامر البشر، إلا حينما يتعارض ذلك مع القانون الأول. (القانون الثالث): يجب أن يحافظ الإنسان الآلي على وجوده، طالما لا يتعارض ذلك مع القانون الأول والثاني. [*المترجم*]

[4] **ميديا**: في الأساطير الإغريقية، ساحرة شهيرة، وكانت ابنة أيتس ملك كولخيس. [*المترجم*]

سأطلق على هذه الكيانات: "موضوعات قصدية خالصة"[1]، إذا لم يُستخدم المُدخَل من قِبَل رومان إنجاردن لغرض آخر.[2] بالنسبة لإنجاردن، فإن الموضوعات القصدية الخالصة هي موضوعات من صنع الإنسان، كالكنيسة، أو الراية ـ فالموضوع الأول [الكنيسة] أكبر من مجموع أجزائه المادية، الموضوع الثاني [الراية] هو أكثر من مجرد قطعة من النسيج، إذ تم منحه قيمة رمزية، تقوم على توافق اجتماعي ثقافي. وعلى الرغم من هذا التعريف، فإن كلمة "كنيسة" تنقل أيضا معايير لتعريف الكنيسة،

---

[1] **موضوع قصدي خالص**: ذكر هذا المصطلح الفيلسوف البولندي: رومان إنجاردن، في معرض تقسيمه لأنماط الوجود، ذاكرا أنها أربعة: النمط المجرد للوجود: ويتجلى فقط في موجود مثل الإله، الذي يمكنه الوجود، حتى ولو لم يكن هناك وجود آخر موجود. النمط الذهني للوجود: هو نمط خالد من الوجود، يناسب الأرقام المتصورة على نحو أفلاطوني. النمط الواقعي للوجود: هو الخاص بالكيانات الزمانية المكانية، كالافتراضات الواقعية بوجود أحجار وأشجار. النمط القصدي الخالص للوجود: هو الذي تشغله الشخصيات الروائية، والكيانات الأخرى التي تدين بوجودها وطبيعتها إلى أفعال الوعي.. [*المترجم*]

(2) See Roman Ingarden, *Time and Modes of Being*, trans. Helen R. Michejda (Springfield, I11.: Charles C. Thomas, 1964); and idem, *The Literary Work of Art*. For a criticism of Ingarden's position, see Amie L. Thomasson, "Ingarden and the Ontology of Cultural Objects,"in Arkadiusz Chrudzimski, ed., *Existence, Culture, and Persons: The Ontology of Roman Ingarden* (Frankfurt: Ontos Verlag, 2005).

يتضمن المواد التي بُنيت بها، وحجمها المعتاد (فإن نسخة مصغرة، وطبق الأصل، مصنوعة من حلوى المرزبان، لكاتدرائية ريمز، ليست بكنيسة)، ومن الممكن أن تجد الموضوعات ذات الوجود المادي، والتي هي كنائس بالفعل (مثل كنيسة نوتردام في باريس، كنيسة سان بيتر في روما، أو كنيسة سان بازيل في موسكو). وعلى النقيض من ذلك، إذا عرَّفنا الشخصيات الروائية باعتبارها موضوعات قصدية خالصة، نعني: مجموعات من الخصائص التي لا يوجد أصل مادي مقابل لها في العالم الواقعي. إن التعبير: "أنَّا كارينينا" ليس له مرجع متجسد على الإطلاق، كما أننا لا يمكننا العثور على أي شيء في العالم يمكن للمرء أن يشير إليه ويقول: "هذه هي أنَّا كارينينا".

دعونا، إذن، نعنون الشخصيات الروائية بأنها: "موضوعات قصدية مطلقة".

أشارت كارولا باربيرو[1] إلى أن الشخصيات الروائية هي

[1] **كارولا باربيرو**: كاتبة إيطالية، لها كتابات في فلسفة الأدب، والتحليل النقدي للأدب.

"موضوع من مرتبة أعلى" ـ أعني، أنه أحد تلك الموضوعات التي هي أكبر من مجموع خصائصها. موضوع من مرتبة أعلى "إنما ذُكر ليستند *بوجه عام* (وليس بنحو *جامد*) على عناصره وعلاقاته التأسيسية، حيث تعني "*بوجه عام*" أنه في حاجة إلى بعض العناصر التي تشكلت في صيغة معينة لتكون هي الموضوع، ولكنه *ليس* في حاجة إلى تلك العناصر المعينة *بالضبط*".(1) الأمر الحاسم بالنسبة لإدراك الموضوع أنه يحتفظ بجشتالت[2]، علاقة ثابتة بين عناصره، حتى ولو لم تعد هذه العناصر هي نفسها. على سبيل المثال: "قطار الرابعة وخمس وثلاثين دقيقة من نيويورك إلى بوسطن" هو موضوع، إذ يظل معروفا على الدوام باعتباره القطار نفسه، حتى إذا تغيرت عرباته كل يوم. ليس هذا فحسب ـ بل يبقى هو نفس الموضوع القابل للتعرف عليه حتى لو أُنكر وجوده، كما في حالة تأكيد الحجز: "قطار الرابعة وخمس وثلاثين دقيقة من نيويورك إلى

(1) Barbero, *Madam Bovary, 45-61.*

[2] **جشتالت**: (كلمة ألمانية تعني: شكل). مجموعة كليات رمزية فيزيائية، بيولوجية، نفسانية، تخلق رمزا موحدا، تشكيلا أو نمطا، يكون فيه هذا الكيان أهم، وأكثر فعالية، وأعظم من مجموع أجزائه. [*المترجم*]

بوسطن قد أُلغي" و"بسبب عطل فني، فإن قطار الرابعة وخمس وثلاثين دقيقة من نيويورك إلى بوسطن سيقلع في تمام الخامسة". ومثال نموذجي للموضوع الأعلى مرتبة هو اللحن؛ فإن سوناتا البيانو رقم 2، مقام ري خفيض، القطعة 35، لشوبان، ستظل قابلة للتعرف عليها بصيغتها اللحنية حتى إذا تم عزفها على آلة الماندولين. أعترف أن نتيجة ذلك ـ من الوجهة الجمالية ـ ستكون كارثية، لكن سيستمر الحفاظ على النمط اللحني. كما ستظل تلك القطعة الموسيقية قابلة للتعرف عليها، إذا ما سقط بعض من نوتتها الموسيقية.

من المثير للاهتمام تحديد أي من النوتات يمكن إسقاطها، بدون تدمير الجشتالت الموسيقي، وأيها، على العكس من ذلك، تتسم بالجوهرية ـ أو "التشخيصية" ـ بالنسبة للحن ليمكن تحديدها. غير أن هذه ليست مشكلة نظرية؛ بل إنها، بالأحرى، مهمة الناقد الموسيقي، وسيكون لها حلول عدة، استنادا إلى الموضوع موضع تحليلنا.

تلك نقطة مهمة؛ لأن المشكلة ذاتها تحصل عندما نقوم ـ بدلا من

اللحن ـ بتحليل الشخصية الروائية. هل كانت مدام بوفاري ستظل هي مدام بوفاري إذا لم تنتحر؟ عندما نقرأ رواية فيليب دومنك، يتولد لدينا ، بالتأكيد، الانطباع بأننا نتعامل مع نفس الشخصية التي نتعامل معها في كتاب فلوبير. ويرجع هذا الوهم "البصري" إلى حقيقة أن إيما بوفاري تظهر في مستهل الرواية كما لو كانت قد ماتت بالفعل، وتُذكر باعتبارها المرأة التي زُعم أنها انتحرت. البديل المقترح من قبل المؤلف (أنها قد قُتلت) يظل هو الرأي الشخصي لبعض الشخصيات في رواية دومنك، ولا يغير من السمات الأساسية لإيما بوفاري.

تقتبس باربيرو من قصة وودي آلن المعنونة "حادثة كوجلماس"[1]، حيث أُحضرت مدام بوفاري، بواسطة آلة ما للزمن، إلى مدينة نيويورك في الفترة الزمنية المعاصرة، وأقامت علاقة حب.[2] إنها تبدو كمحاكاة ساخرة لإيما بوفاري الخاصة

---

[1] **حادثة كوجلماس**: قصة نشرها الكاتب وودي آلن عام 1977، وهي قصة رائعة عن كوجلماس أستاذ العلوم الإنسانية الذي يشعر بالاستياء، فينتقل إلى العالم الروائي لرواية مدام بوفاري لجوستاف فلوبير. [*المترجم*]

(2) Woody Allen, "The Kugelmass Episode," ik Allen, *Side Effects* (New York: Random House, 1980).

بفلوبير؛ إذ ترتدي ملابس عصرية، وتتسوق في محلات تيفاني. ولكن تظل قابلة للتعرف عليه [باعتبارها إيما بوفاري] لأنها تظل محتفظة بمعظم خصائصها المميزة لشخصيتها؛ فهي من أبناء طبقة البرجوازية الصغيرة، متزوجة بطبيب، تعيش في يونفيل، غير راضية عن حياتها في البلدة الصغيرة، ولديها ميل للخيانة الزوجية. في قصة وودي آلان لا تنتحر إيما بوفاري، لكنها ـ وهذا أمر جوهري للطابع الساحر للسرد ـ فاتنة (مرغوب فيها) تحديدا بسبب أنها على وشك الانتحار. كان على كوجلماس أن يدخل بنحو يناسب الخيال العلمي إلى عالم فلوبير *قبل* أن تقيم إما بوفاري آخر علاقات خيانتها الزوجية، وهكذا، لا يكون قد وصل متأخرا.

هكذا، يمكننا ملاحظة أن الشخصية الروائية تظل هي نفسها، حتى لو حلت الشخصية في سياق مختلف، بشرط أن تظل سماتها الشخصية المميزة لها باقية؛ أي يجب للخصائص المميزة لكل شخصية أن تكون معرَّفة.[1]

---

(1) On this problems, see Patrizia Viloi, *Meaning and Experince*, trans. Jeremy Carden (Bloomington: Indana University Press, 2001), IIB and III. See also Eco, *Kant and the Platypus*, 199, 3.7.

ذات الرداء الأحمر، صبية، ترتدي معطفا ذا قلنسوة حمراء اللون، وتلتقي في طريقها ذئبا، يفترسها، ويفترس جَدتها لاحقا. تلك هي الملامح المميزة، برغم أن أناس مختلفون قد تتكون لديهم أفكار مختلفة عن عمر الصبية، عن نوع الطعام الذي تحمله في سلتها، وهكذا. هذه الصبية *تتقلب* بطريقتين: أنها تعيش خارج مدونتها الأصلية، وأنها نوع من السديم ذي الحدود المتعددة وغير الدقيقة.

ومع ذلك، تبقى بعض خصائصها المميزة ثابتة، وتجعلها قابلة للتعرف عليها، في السياقات والمواقف المختلفة. ويتعجب المرء متسائلا، عما كان يمكن حدوثه لذات الرداء الأحمر، إذا لم تكن التقت الذئب في طريقها، ولكني عثرت، في مواقع إلكترونية متنوعة، على العديد من التمثلات لفتاة ترتدي قلنسوة حمراء، ويتراوح عمرها بين الخامسة والثانية عشرة، وفي كل مرة كنت أتعرف على بطلة الحكاية الخيالية.

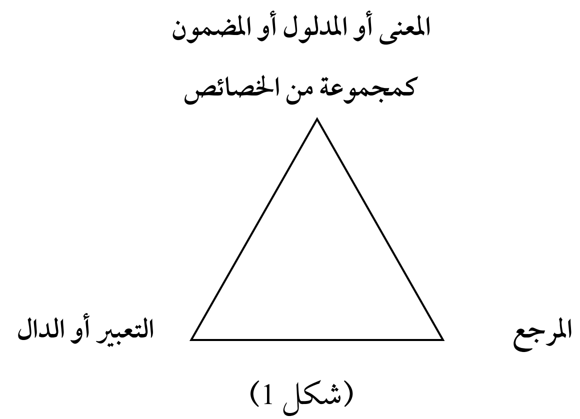
كان هناك أيضا صورة لفتاة شقراء مثيرة في العشرين من عمرها، وترتدي قلنسوة حمراء، وقد قبلت بها باعتبارها ذات الرداء الأحمر؛ لأن التعليق على الصورة قدمها باعتبارها كذلك، ولكني

اعتبرت الأمر مزحة، محاكاة ساخرة، إثارة. فلكي تكون الفتاة هي ذات الرداء الأحمر فيجب عليها أن تُظهر، على الأقل، خاصيتان من الخصائص المميزة : يجب أن ترتدي قلنسوة حمراء، كما يجب أن تكون *صغيرة*.

إن ذات وجود الشخصيات الروائية يُلزم السيميوطيقا مراجعة بعض مقارباتها، التي تخاطر بكونها تبدو شديدة البساطة. يظهر المثلث السيميوطيقي التقليدي عادة كما في الشكل1، إن تضمين المرجع في هذا المثلث نتج عن حقيقة أننا غالبا ما نستخدم التعبيرات الشفاهية في الإشارة إلى شيء ما، يوجد على نحو مادي في عالمنا.

لقد تابعتُ بيتر ستراوسن في افتراض أن التنويه [بشيء ما] والإحالة [إلى شيء ما] ليست شيئا يفعله التعبير، بل هي بالأحرى شيء يفعله المرء باستخدام التعبير. فالتنويه، أو الإحالة، هو وظيفة تقصد إلى *استخدام* تعبير ما.[1]

(1) Peter Strawson, "OnReffering," *Mind*, 59 (1950).



(شكل 1)

من المشكوك فيه أننا ننجز عملا مرجعيا حين نقول أن الكلاب حيوانات، أو أن القطط لطيفة. يبدو أننا في هذه الحالة مازلنا نصدر أحكاما حول موضوع سيميوطيقي (أو فئة من الموضوعات)، نعزوه إلى خصائص معينة.

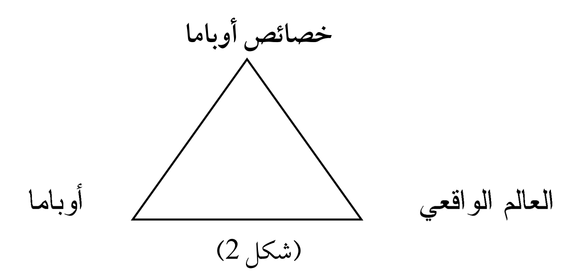
قد تقول عالمة أنها اكتشفت خصائص جديدة للتفاح، وهي تحقق عملا مرجعيا، عندما تقرر في قواعدها الإجرائية أنها اختبرت تلك الخصائص على ثمرات التفاح الحقيقية أ، ب، ج (مبينة لسلسلة الأشياء الحقيقية التي استخدمتها لإجراء التجارب والتي أجازت نتائجها). لكن بمجرد قبول اكتشافها من جهة المجتمع العلمي، فإن خصائص جديدة تُلحق بالتفاح عموما، وتصبح جزءا

دائما من مضمون الكلمة "تفاح".

إننا ننجز فعلا مرجعيا عندما نتحدث عن الأفراد ـ غير أن هناك اختلاف بين الإشارة إلى أفراد موجودين، وأفراد كانوا موجودين في الماضي. إن مضمون كلمة "نابليون" يجب أن يكون متضمنا، من بين خصائص نابليون، خاصية أنه مات في 5 مايو 1821. على العكس من ذلك، فإن خصائص مضمون كلمة "أوباما"، عندما يُستخدم في عام 2010، يجب أن يتضمن ملمح كونه حيا، وأنه رئيس الولايات المتحدة الأمريكية.[1]

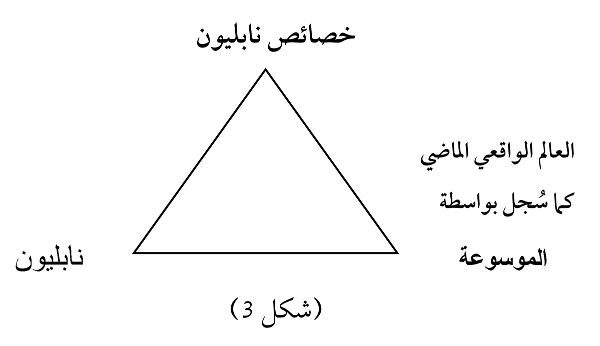
يمكن تمثيل الاختلاف بين الإحالة إلى أفراد أحياء، والإشارة إلى أفراد عاشوا في الماضي، بواسطة مثلثين سيميوطيقيين مختلفين، كما في الشكلين 2 و3.

(1) من الجلي وجوب الحفاظ على التحديث الدائم للموسوعات، ففي الرابع من مايو 1821، ورد في الموسوعة العامة أن نابليون بونابرت، الإمبراطور السابق، يعيش في منفاه في جزيرة سانت هيلانة. **(إكو)**



(شكل 2)

في هذه الحالة، فإن المتحدثين بقولهم: "خ" حين يحيلون إلى أوباما، فإن ذلك يدعو مستمعيهم إلى التحقق من "خ" (إذا رغبوا) في موضع زماني مكاني محدد في العالم المادي الموجود.[1]



(شكل 3)

على العكس من ذلك، فأيا من يقول: "خ"، محيلا إلى نابليون، فإنه لا يدعو الناس إلى التحقق من صحة "خ" في العالم الماضي. فإن

(1) في حال صعوبة اختبار الأمر بالعين المجردة (على سبيل المثال: إذا كانت "خ" تؤكد أن أوباما زار بغداد أمس) فإننا نعتمد على "البدائل الصناعية" (مثل الصحف والبرامج التليفزيونية)، التي تزعم أنها تمكننا من متابعة ما يحدث بالفعل *في هذا العالم*، حتى لو كان الحدث بعيد عن إدراكنا الحسي المباشر.**(إكو)**

لم يكن لدى أحدهم آلة زمن، فإنه لا يستطيع أن يعود إلى الماضي، ليفحص ويرى إذا ما كان نابليون قد أنتصر بالفعل في معركة أوسترليتز.

كل عبارة حول نابليون، إما أنها تؤكد الخصائص التي تنقلها إلينا الكلمة "نابليون"، أو أنها تلمح إلى وثيقة مكتشفة حديثا، يتغير بمقتضاها ما نعتقد عنه حتى الآن ـ على سبيل المثال: أنه لم يمت في يوم الخامس، بل يوم السادس من مايو. فقط، عندما أثبت المجتمع العلمي أن الوثيقة ذات وجود مادي، أصبح بمقدورنا مواصلة تصحيح الموسوعة العامة ـ أي: تقديم الخصائص الصحيحة المعزوة إلى نابليون كموضوع سيميوطيقي.

يمكن، من الوجهة التصورية، أن يصبح نابليون الشخصية الرئيسية في إعادة بناء لسيرة ذاتية (أو رواية تاريخية)، تحاول إرجاعه إلى الحياة مرة أخرى، في زمنه، وتعيد تشكيل أفعاله، بل ومشاعره.

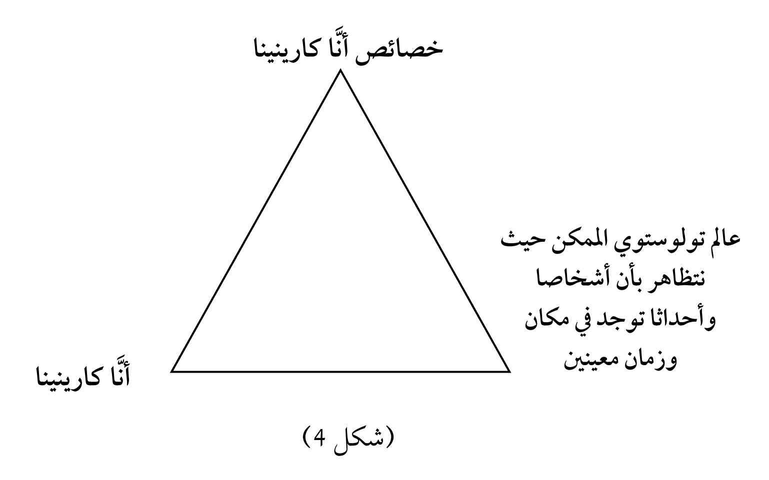
في هذه الحالة، سيبدو نابليون شديد الشبه بشخصية روائية. نحن نعلم أنه كان موجودا بالفعل ـ ولكن لأجل أن نلاحظ، بل

ونشارك في حياته، فإننا نحاول تصور عالمه المنتمي إلى الزمن الماضي، كما لو كان عالما محتملا لرواية.

ما الذي يحدث بالفعل في حالة الشخصيات الروائية؟ صحيح أن بعضها قد تم تقديمه كأناس عاشوا في "كان يا ما كان" (مثل: ذات الرداء الأحمر، وأنَّا كارينينا)، ولكننا قد أكدنا أنه بفضل الاتفاق السردي، فإن القارئ ملزم بأخذ ما تم سرده باعتباره حقيقة، وأن عليه التظاهر بالعيش في العالم الممكن للسرد، كما لو كان عالمه، أو عالمها، الواقعي.

وغير ذي صلة بالموضوع ما إذا كانت القصة تحكي عن شخص حي مزعوم (كرجل تحريات يعمل حاليا في لوس أنجلوس)، أو ما إذا كانت تحكي عن شخص ميت مزعوم. يبدو الأمر كما لو أن شخصا ما أخبرنا أنه في هذا العالم قد مات أحد أقاربنا للتو؛ فإننا سنرتبط عاطفيا بالشخص الذي ما يزال موجودا في عالم خبراتنا.

قد يتخذ المثلث السيميوطيقي الصيغة البادية في شكل(4).



(شكل 4)

الآن، يمكننا أن نتفهم، بنحو أفضل، كيف يمكن للمرء أن يرتبط عاطفيا مع ساكني العالم الروائي الممكن، كما لو كانوا أناسا حقيقيين. ويحدث، بنحو جزئي، ولنفس السبب، أن تتحرك مشاعرنا بسبب حلم يقظة نرى فيه أحد أحبائنا يموت. في الحالة الأخيرة، عند نهاية استغراقنا في التفكير الحالم، نعود إلى حياتنا اليومية، وندرك أن ليس هناك داع للقلق، لكن ما الذي يحدث إن ظل المرء في مستغرقا في حلم اليقظة، بلا انقطاع؟

لكي يدوم ارتباطنا العاطفي بسكان العالم الروائي الممكن، يجب علينا أن نستوفي مطلبين: (1) يجب أن نعيش في العالم الروائي الممكن كما لو كنا نعاين حلم يقظة دائم، و(2) يجب علينا التصرف

كما لو كنا أحد شخصيات الرواية.

لقد افترضنا أن الشخصيات الروائية قد وُلدت في قلب العالم الممكن للسرد، وأنهم إذا، وعندما يصبحون كيانات متنقلة، فإنهم يظهرون في أبنية سردية أخرى، أو ينتمون إلى مدونة متغيرة. وقد افترضنا أيضا، أنه تبعا لاتفاق ضمني ينشأ بنحو روتيني بواسطة قراء الرواية، فإننا نتظاهر بأننا نأخذ العالم الروائي الممكن على محمل الجد. وهكذا، يمكن أن يحدث، عندما ندلف إلى عالم سردي آسر، وتستحوذ روعته علينا، فإن الاستراتيجية النصية يمكن أن تُحدث شيئا شبيها *بالانشراح* الصوفي أو الهلوسة، وننسى، ببساطة، أن ما ولجناه هو مجرد عالم ممكن.

يحدث ذلك خاصة عندما نلقى شخصية في قلب مدونتها الأصلية، أو في سياق جديد ومغو، لكن، حيث أن هذه الشخصيات متنقلة، وإن جاز التعبير، تأتي وتذهب في عقولنا (كتلك النساء ـ في عالم قصيدة ت. س. إليوت ـ " أغنية حب ج.ألفريد بروفروك"، اللائي يتحدثن عن مايكل أنجلو) كما أنهم مستعدون دائما إبهارنا، وجعلنا نعتقد أنهم يعيشون بيننا.

بالنسبة للمطلب الثاني، فما أن نشرع في العيش في العالم الممكن، كما لو كان هو عالمنا الواقعي، فإننا لا نصبح، إن جاز لنا التعبير، مسجلون رسميا فيه. ليس للعالم الممكن شأن بنا، فإننا نتحرك خلاله كما لو كنا رصاصة جولين سوريل المفقودة، غير أن تورطنا العاطفي يقودنا إلى أن نتقمص شخصية شخص آخر ـ شخص له حق العيش هناك. وبالتالي، فإننا نتلبس هوية إحدى الشخصيات الروائية.

حينما نفيق من حلم يقظة يموت فيه أحد أحبائنا، فإننا ندرك أن ما تخيلناه زائف، ونعتبر حقيقيا التأكيد بأن "محبوبي حي وفي حالة طيبة"، على العكس من ذلك، عندما تنتهي الهلوسة الروائية ـ عندما نتوقف عن التظاهر بأننا الشخصيات الروائية، لأنه، كما كتب بول فاليريه: "الريح عاصفة، يجب علينا محاولة البقاء أحياء" ـ فإننا نستمر في اعتباره أمرا حقيقيا أن أنّا كارينينا انتحرت، وأن أوديب قتل أباه، وأن شيرلوك هولمز يعيش في شارع بيكر.

أعترف أن هذا سلوك غريب، ولكنه غالبا ما يحدث. بعدما نسكب الدموع، فإننا نطوي كتاب تولستوي، ونعود إلى: هنا

والآن. ولكننا نظل على اعتبار أن أنَّا كارينينا قد انتحرت، ونظن أن من قال أنها تزوجت هيثكليف، مجنون.

كونها كيانات متنقلة، فإن رفقاء عمرنا المخلصون هؤلاء (بخلاف الموضوعات السيميوطيقية الأخرى، التي تعد موضع مراجعة ثقافيا)[1] لن يتغيروا أبدا، وسيظلون إلى الأبد هم المعبرون عن سماتهم الخاصة وأفعالهم. وبسبب عدم القابلية لتحريف أفعالهم، فبإمكاننا الادعاء دوما أنهم حقيقيون، وأنهم حازوا خصالا معينة، وتصرفوا بطريقة معينة. وسيظل كلارك كنت هو سوبرمان، الآن، وإلى نهاية الزمن.

موضوعات سيميوطيقية أخرى

هل هناك كيانات أخرى تشارك نفس المصير؟ نعم: كل أبطال وآلهة الأساطير؛ والكائنات الخرافية؛ كالحصان المقرَّن، والجنيات،

(1) ربما يميل المرء إلى ادعاء أن الكيانات الرياضية، بالمثل، غير قابلة للمراجعة، غير أنه حتى مفهوم الخطوط المتوازية قد تغير بعد ظهور الهندسة الإقليدية، وتغيرت أفكارنا حول نظرية فيرمات بعد عام 1994، ويرجع الفضل في ذلك إلى عالم الرياضيات البريطاني أندرو ويلز. (إكو)

وسانتا كلوز، وتقريبا كل الكيانات المقدسة في العقائد المختلفة في العالم. من الجلي أنه بالنسبة للملحد أن كل الموجودات الدينية موجودات خيالية، أما بالنسبة للمؤمن فثمة عالم روحي، يتكون من موضوعات "خارقة للطبيعة" (آلهة، وملائكة، وغير ذلك) مما يتعذر إدراكه بحواسنا، ولكنه "واقعي" تماما ـ وبهذا المعنى، فإن كلا من الملحد والمؤمن يعولان على نظريتين مختلفتين في طبيعة الوجود. لكن إذا كان الكاثوليك الرومان يعتقدون في وجود الإله الشخص، وأن الروح القدس، وابنه يصدران عنه، بالتالي فسيعتبرون أن الله، عز وجل، والإله شيفا الهندوسي، والروح المقدسة للبراري لدى سكان أمريكا الأصليين، مجرد كيانات خيالية، أبدعتها الحكايات الدينية. ومثل ذلك بالنسبة للبوذي، فإن إله الإنجيل هو كيان خيالي، والروح العظيمة لقبائل الجونكيان، هي موجود خيالي بالنسبة للمسلم أو المسيحي. معنى ذلك؛ أنه بالنسبة للمؤمن بعقيدة معينة، فإن كل الكيانات الدينية الخاصة بالديانات الأخرى ـ بتعبير آخر: أن الغالبية العظمى من هذه الكيانات ـ هي كيانات خيالية. لذلك، فنحن ملزمون باعتبار أن

تسعين في المائة، تقريبا، من كافة الكيانات الدينية خيالية.

تتضمن المصطلحات الخاصة بتلك الكيانات الدينية مرجعا سيميائيا مزدوجا. بالنسبة للشكاك، فإن المسيح شخص مادي حقيقي، عاش لمدة ثلاث وثلاثين عاما، في بدايات الألفية الأولى، أما بالنسبة للمسيحي الملتزم، فإنه، أيضا، كان ذو وجود مادي، وأنه ما زال حيا (في السماء، بحسب التصور السائد) وإن في حال وجود غير مادية[1]. هناك العديد من حالات المرجعية السيميائية المزدوجة. أما إذا أتينا إلى تحقيق المعتقدات الحقيقية لعامة الناس، فسنكتشف أن بعض البريطانيين (كما لاحظنا آنفا) يعتقدون أن شيرلوك هولمز شخص حقيقي. بنحو مماثل، نجد العديد من الشعراء المسيحيين يستهلون قصائدهم بذكر ربات الإلهام، أو الإله أبوللو ـ ولا يمكننا القول ما إذا كانوا يذكرونهم كثيمة أدبية، أم أنهم ، بشكل ما، يعتقدون حقا بألوهية جبل الأوليمب. الكثير من الشخصيات الأسطورية صارت أبطالا لمؤلفات سردية، وبنحو

(1) ليكون كلامنا دقيقا، فإن تعبير "يسوع المسيح" يشير إلى موضوعين مختلفين، ويلزمنا . لكي نحدد معنى التعبير . تحديد طبيعة الاعتقاد الديني (أو غير الديني) للمتحدث. (إكو)

مواز، صارت كثير من شخصيات المؤلفات العَلَمانية أقرب إلى شخصيات الحكايات الأسطورية. إن الروابط بين أبطال الحكايات الخرافية، وآلهة الأساطير، والشخصيات الأدبية، والكيانات الدينية، غالبا ما تكون ملتبسة.

القوة الأخلاقية للشخصيات الروائية

ذكرنا أنه بخلاف كافة الموضوعات السيميائية، القابلة للمراجعة من الوجهة الثقافية، والتي قد تشابه كيانات الرياضيات، فإن الشخصيات الروائية لن تتغير أبدا ، وستظل أبدا مرهونة بما فعلته. ويوضح ذلك سبب أهمية تلك الشخصيات بالنسبة لنا، وبشكل خاص من الوجهة الأخلاقية.

تصور أننا نشاهد عرضا لدراما سوفوكليس *أوديب ملكا*، نجدنا نرغب، بنحو يائس، في أن يسلك أوديب طريقا غير الذي وجد فيه أباه وقتله. ونتساءل لماذا أصيب في طيبة وليس في أثينا، مثلا، حيث كان يمكن له أن يتزوج من فرين أو إسباسيا، أو أي كان. كذلك، عند قراءتنا لمسرحية *هاملت*، ونتساءل لماذا لم يقم هذا

الشاب اللطيف بالزواج من أوفيليا، والعيش سعيدا، بعدما يقتل عمه الوغد، وينفي أمه خارج الدنمارك. لماذا لا يُظهر هيثكليف ـ بطل رواية "مرتفعات ويزرنج" لإميلي برونتي ـ بعض الثبات والتحمل أمام ما لاقاه من إذلال، ويصبر إلى أن يتمكن من الزواج من كاترين، ويعيش معها كوجيه محترم؟ لماذا لم يتمكن الأمير أندريه ـ في رواية "الحرب والسلام" لتولستوي ـ من الصمود في مرضه القاتل، ويتزوج ناتاشا؟ لماذا استحوذ على راسكولنيكوف ـ في رواية "الجريمة والعقاب" لدوستويفسكي ـ ذلك الهاجس المرضي بقتل امرأة عجوز، بدلا من الانشغال بإنهاء دراسته ليصبح أستاذا محترما؟ لماذا، حينما تحول جريجور سامسا ـ في رواية "المسخ" لكافكا ـ إلى حشرة مثيرة للشفقة، لم تظهر في المشهد أميرة حسناء، تقبله، وتحوله إلى شاب من أجمل شباب براج؟ لماذا، في تلك التلال الجدباء، في إسبانيا، لم يضرب روبرت جوردون ـ في رواية "لمن تقرع الأجراس" لهيمنجواي ـ تلك الخنازير الفاشية، ويلحق بماريا الفاتنة؟

مبدئيا، بمقدورنا تحقيق كل هذه الأشياء، كل ما علينا فعله هو

إعادة كتابة *أوديب ملكا*، *وهاملت*، *ومرتفعات ويزرنج*، *والحرب والسلام*، *والجريمة والعقاب*، *والمسخ*، *ولمن تقرع الأجراس*. لكن، هل نريد ذلك فعلا؟

إن التجربة المؤلمة الحاصلة، بالرغم من تمنياتنا، من أن هاملت، وروبرت جوردون، والأمير أندريه، يموتون ـ أن الأمور تجري بسياق محدد، للأبد، بغض النظر عما نتوق إليه، أو نأمل حدوثه، كما لو كنا نعاين يد القدر. ندرك أنه لا يمكننا معرفة ما إذا كان القبطان أهاب سيتمكن من صيد الحوت الأبيض. الدرس الحقيقي في رواية *موبي دِكْ*، هو أن أنثى الحوت تذهب حيثما تشاء. إن الطبيعة اللازمة للأعمال التراجيدية العظيمة تنبثق من حقيقة أن أبطالها، بدلا من الهرب من المصير المروع، يلقون بأنفسهم فيه ـ وهم من صنعوه بأيديهم ـ إذ لا يملكون فكرة عما ينتظرهم، ونحن، الذين نرى بوضوح إلام يتجهون ولا يرونه، ولا يمكننا منعهم. إن لدينا مدخل معرفي للولوج إلى عالم أوديب، ونعرف كل شيء عنه، وعن جوكاستا ـ وبالرغم من أنهما يعيشان في عالم يستمد وجوده من عالمنا، فإنهما لا يعرفان شيئا عنّا. ليس في مقدور الشخصيات

الروائية التواصل مع البشر في الحياة الواقعية[1].

تلك ليست بالمسألة الهزلية كما يبدو؛ رجاء، حاول اعتبارها مسألة جدية، فأوديب ليس في مقدوره إدراك عالم سوفوكليس، وإلا لما أنتهى به الأمر إلى الزواج بأمه، فالشخصيات الروائية تعيش في عالم غير مكتمل ـ أو إذا عبرنا بشكل أشد قسوة، وغير ملائم سياسيا ـ عالم *معاق*.

عندما نفهم مصائرهم، بالفعل، نبدأ في الظن بأننا، أيضا، كمواطنين نعيش هنا والآن، كثيرا ما نلقى مصيرنا؛ ببساطة، لأننا نفكر في عالمنا بمثل ما تفكر الشخصيات الروائية في عالمها. تفترض الرواية احتمال أن نظرتنا إلى العالم الواقعي غير تامة، مثلما هي نظرة الشخصيات الروائية إلى عالمها، ويوضح ذلك السبب في أن تصبح الشخصيات الروائية الناجحة نماذج متميزة للحالة الإنسانية "الواقعية".

(1) On this question, see Umberto Eco, *The Role of the Reader* (Bloomington: Indana University Press, 1979).

4

قوائمي

تلقيت تعليما كاثوليكيا، وبذا أصبحت معتادا على إنشاد الابتهالات والاستماع إليها، والابتهالات، بطبيعة الحال، تتسم بتكرار مقاطعها، وعادة ما تكون لائحة لعبارات التمجيد، كما في أناشيد العذراء: "القديسة مريم"، "القديسة عذراء العذراوات"، "أم المسيح"، "أم الطهر والنقاء"، ومثل ذلك.

تلك الابتهالات الإنشادية، مثل دليل الهاتف، وقوائم البضائع، هي نوع من القوائم. هي حالات من التعداد. ربما لم أدرك، في بداية نشاطي ككاتب روائي، قدر شغفي بالقوائم. الآن، بعد كتابة خمس روايات، وبعض المحاولات الأدبية الأخرى، أصبحت في حال تسمح لي بوضع لائحة كاملة تضم كل قوائمي. غير أن تلك مغامرة قد تستغرق الكثير من الزمن، لذلك سأكتفي بالاقتصار على اقتباس بعض تعداداتي، ومقارنتها ـ للتدليل على تواضعي ـ

مع بعض من أعظم القوائم في تاريخ الأدب العالمي.

القوائم العملية والقوائم الشعرية

بداية، يجب علينا أن نميز بين القوائم "العملية" (أو "النفعية") وبين القوائم "الأدبية" أو "الشعرية" أو "الجمالية" ـ والأخيرة أشمل من سابقتيها، لكونها لا تقتصر على التعداد اللفظي، بل تشمل أيضا البصري، والموسيقي، والإيمائي.[1]

قد تكون القائمة العملية: قائمة مشتريات، أو قائمة أرشيفية لمكتبة، أو سجل جرد لموجودات مكان ما (مكتب، أو أرشيف محفوظات، أو متحف)، أو قائمة طعام لأحد المطاعم، أو حتى معجم يسجل كافة الكلمات التي تنتمي لقاموس لغة ما. لمثل هذه القوائم وظيفة مرجعية بحتة، إذ لا تدل مدخلاتها الاسمية إلا على مسمياتها من الأشياء، وإذا لم تكن تلك الأشياء موجودة فستصبح القائمة مجرد وثيقة زائفة. بحسب وظيفتها، فإنها تسجل الأشياء

(1) See Umberto Eco, *The Infinity of Lists*, trans. Alastair McEwen (New York: Rizzoli International,2009).

الموجودة، وتتسم القوائم العملية بالمحدودية والتناهي، ولهذا فإنها قد لا تحتاج إلى تعديل، بمعنى أنه غير ذي معنى أن تتضمن قائمة معروضات أحد المتاحف لوحة غير معروضة في المتحف.

على العكس من ذلك، تتسم القوائم الشعرية بأنها مفتوحة، وبنحو ما، فإنها تفترض مسبقا إضافة "إلى آخره" في نهاياتها. إنها تهدف إلى طرح ما لا يُحصى من الأشخاص، والموضوعات، والأحداث، لسببين: (1) أن الكاتب يدرك أن كمَّ الأشياء هائل إلى درجة لا يمكن معها أن نحصرها، (2) أن الكاتب يستمتع ـ متعة سمعية خالصة أحيانا ـ بذلك التعداد غير المنتهي.[1]

---

(1) On the difference between "Pragmatic" and "Literary" lists (see Robert E. Belknap, *The List* (New Haven, Yale University press, 2004). A valuable anthology of literary lists can also be found in Francis Spuffold, ed., *The Chatto Book of Cabbage and Kings: Lists in Literature* (London: Chatto and Windus, 1989).

يعتقد بلكناب أن القوائم "البرجماتية" يمكن أن تتسع إلى ما لا نهاية (مثل دليل الهاتف، إذ يمكن أن يزداد كل عام، كما يمكننا أن نزيد في طول قائمة المشتريات في طريقنا إلى السوق)، بينما تكون القوائم التي يصفها بأنها "أدبية"، في الواقع، مغلقة، بسبب الشكل المقيد للعمل الذي يتضمنها (الوزن، الإيقاع، قالب السوناتا، وهكذا). يبدو لي أن هذا النقاش قد دار في رأسه. حيث أن القوائم العملية تحدد سلسلة نهائية من الأشياء *في وقت معين*، فإنها بالضرورة نهائية. والمؤكد أنه يمكن توسيعها،

تمثل القوائم العملية ، بطريقتها الخاصة، قالبا، لأنها تنشئ وحدةً بين مجموعة من الموضوعات، مُعرَّضةً، بغض النظر عن ما بينها من اختلافات، للضغط السياقي ـ بمعنى أنها ترتبط معا، ببساطة، لأنها تشكل هدف مشروع معين (مثال ذلك: قائمة ضيوف حفلة ما). القائمة العملية لا يشوبها التضارب أبدا، شريطة أن يتحدد المعيار الذي يحكمها. في رواية "*جسر سان لويس رِاي*" لثورنتون وايلدر، نجد مجموعة من الناس لا يجمعهم إلا واقعة عرضية، هي عبورهم الجسر في لحظة انهياره.

من النماذج الجيدة للقائمة العملية، التعداد الشهير الذي قام به ليبوريللو في اوبرا "*دون جيوفاني*" لموتسارت. فقد أغوى دون جيوفاني عددا كبيرا من النساء؛ الريفيات، والخادمات، وسيدات المجتمع، وكونتيسات، وبارونات، وماركيزات، وأميرات ـ نساء من كل الطبقات، والأشكال، والأعمار. وكان ليبوريللوا يتصف

كما هو الأمر مع دليل الهاتف، غير أن دليل عام 2008، مقارنة بدليل عام 2007، يعد، ببساطة، *قائمة أخرى*. على النقيض من ذلك، فعلى الرغم من المحددات المتضمنة في التقنيات الفنية، فإن كل القوائم الشعرية، التي سأقتبسها لاحقا، يمكن أن تستطيل إلى *ما لا نهاية*. (إكو)

بكونه كاتب دقيق، وتصف لائحته بأنها تامة:

في إيطاليا مائة وأربعين،

في ألمانيا مائتان وإحدى وثلاثين،

مائة في فرنسا، وواحدة وتسعون في تركيا،

أما في إسبانيا فألف وثلاثة.

الإجمالي: 2.056، لا أكثر ولا أقل.

فإذا أغوى دون جيوفاني دونًّا أنَّا، أو زارلينا، أو أي امرأة أخرى، في اليوم التالي، فستكون هناك لائحة جديدة.

السبب واضح وراء إنشاء الناس لقوائم عملية، لكن، ما سبب إنشائهم لقوائم شعرية؟

بلاغة الإحصاء العددي

كما ذكرت آنفا، ينشئ الكتّاب قوائما، إما لأتساع نطاق الأعمال التي يتعاملون معها، بما يستنزف طاقاتهم في ترتيبها، أو عندما يتملكهم الشغف بصوت الكلمات التي تعين مجموعة من الأشياء. في الحالة الأخيرة، ينتقل المرء من قائمة تُعنى *بالمراجع* و *المدلولات*

إلى قائمة تُعنى *بالدوال*.

انظر في نسب المسيح، كما ورد في الإنجيل بحسب القديس متى. لدينا الحرية في الشك بوجود العديد من أولئك الأسلاف، لكن المؤكد أن متى (أو أيا من كان مكانه) يرغب في تقديم أشخاص "حقيقيين"، ضمن عالم معتقداته، لذا فإن للقائمة قيمة عملية، ووظيفة مرجعية. نقيض ذلك، فإن ابتهالات العذراء المقدسة ـ بيان بالخصال المستلهمة من الكتاب المقدس، أو من موروث الإيمان الشعبي ـ يجب ترتيلها بمثل ما يتم إنشاد المانترا[1]، كما يؤدي البوذيون أنشودة "Om mani padme hum"[2]. لا يهم كثيرا، ما إذا كانت *العذراء* تتصف *بالاعتدال* أو *التشدد* (على أية حال، فإلى انعقاد مجلس الفاتيكان الثاني، ظل المؤمنون يرتلون الابتهال باللاتينية، التي لا يفهمها معظمهم). ما يهم، هو أن المرء قد استحوذ عليه الصوت الآسر للقائمة. مثلما هو الأمر مع

[1] **المانترا**: في الحضارة الهندية، كلمة سنسكريتية تعني تعويذة، إما صوتية أو من كلمة، أو من جملة تساعد في خلق تحول نفسي. [*المترجم*]

[2] Om mani padme hum: مانترا سنسكريتية من ستة مقاطع، (Om) مقطع مقدس في الديانة الهندية، (mani) تعني: جوهرة (padme) تعني: زهرة اللوتس، الزهرة المقدسة لدى البوذيين، (hum) تعني: الروح في حال إشراقها.[*المترجم*]

ابتهالات القديسين، فما يهم، ليس ما يُذكر من أسماء أو يُغفل، بل أنها ظلت تؤدَّى بنحو إيقاعي لفترة طويلة من الزمن.

كان ذلك النوع الأخير من المحفزات هو موضوع كثير من التحليلات والتعريفات عند البلاغيين القدامى، الذين بحثوا العديد من الحالات، حيث تكون الإشارة إلى الكميات اللانهائية أقل أهمية من إسناد الخصائص إلى الأشياء بطريقة إجمالية، وغالبا ما كان ذلك عن ولع خالص بالتكرار.

غالبا ما تتكون الأنماط المختلفة من القوائم من *تراكمات* ـ أي: سلاسل ومصفوفات من الاصطلاحات اللغوية، التي تنتمي إلى المجال المفهومي نفسه. أحد أنماط هذا التراكم كان معروفا باسم *التعداد enumeratio*، وكان كثير الظهور في أدب العصور الوسطى. تبدو مفردات القائمة، في بعض الأحيان، مفتقدة للاتساق والتجانس، ويرجع ذلك إلى أن الغرض منها هو تحديد صفات الرب ـ والرب، يمكن، وفق ديونيسيوس الأريوباجي[1]،

[1] **ديونيسيوس الأريوباجي** Pseudo-Dionysius the Areopagite: لاهوتي وفيلسوف مسيحي، عاش في نهاية القرن الخامس وأوائل القرن السادس الميلاديين، تسمى باسم مستعار هو ديونيسيوس، له عدد من المصنفات المجموعة تحت اسم الأعمال

أن يوصف فقط بواسطة صور متباينة. ولهذا، كتب أونوديوس، في القرن الخامس الميلادي، أن المسيح هو "المصدر، والسبيل، والحق، والصخرة، والأسد، وحامل النور، والحَمَل، والباب، والأمل، والفضيلة، والكلمة، والحكمة، والرسول، والضحية، والسليل، والراعي، والجبل، والحبل، واليمامة، والشعلة، والعملاق، والنسر، والزوج، والصبر، والدودة"[1]. توضع مثل هذه القوائم، كما هو الأمر مع ابتهالات العذراء، تحت وصف *الإطراء والمدح*.

ثمة نوع آخر من التراكم، هو المعاني المتناظرة ـ سلسلة من الكلمات، أو الجمل، الدَّالة على المعنى ذاته، والتي ينتج عنها الفكرة نفسها بطرق لا تُحصى. وتلك المعاني المتناظرة وشيجة الصلة بمبدأ "الإسهاب الخطابي"، والذي يصوره المثال المشهور لخطبة شيشرو الأولى ضد كاتيلين، في مجلس الشيوخ الروماني (63 ق.م.): "متى، يا كاتيلين، ستتوقف عن إساءة استغلال صبرنا؟ إلى متى سيظل هذا المجنون يسخر منا؟ متى تكون نهاية جرأتك الجامحة، التي

الأريوباجية. [*المترجم*]

(1) Ennodius, *Carmina*, Book 9, sect. 323c, in *Patrologia Latina*, ed. J.-P. Migne, vol. 63 (Paris, 1847).

تتبجح بها، كما تفعل الآن؟ أليس للحراس الليليين على تل بالاتين ـ والمراقبين المنتشرين في أنحاء المدينة ـ وتحذير الناس، واتحاد جميع الرجال الأخيار ـ والاحتياطات التي اتخذت بجمع مجلس الشيوخ في هذا المكان الأكثر حصانة ـ ومظهر ومحيا هذا المجلس المبجل، الحاضر الآن، أي تأثير عليك؟ ألا تشعر بأن خططك قد تم كشفها؟ ألا ترى أن مؤامرتك قد تم إحباطها بالفعل، وأصبحت لا قوة لها، بسبب أن كل من في المجلس يعلم بها؟"[1] إلى آخره.

يوجد نمط مختلف قليلا، وهو: *المتزايد incrementum*، ويعرف أيضا باسم *المتصاعد climax* أو *المتدرج gradatio* . على الرغم من أنهم يدلّون على نفس الحقل المفاهيمي، إلا أنهم يتضمنون جديدا في كل مرحلة، أو بتكثيف أعلى. يمكننا العثور على مثال ذلك، مرة أخرى، في خطبة شيشرو الأولى ضد كاتيلين: "لم تفعل شيئا، أو خططت شيئا، أو فكرت في شيء، إلا وعلمت به، وليس هذا

(1) Cicero, "First Oration against Lucius Catilina," in *The Orations of Marcus Tullius Cicero*, trans. C. D. Younge, vol. 2 (London: G. Bell and Sons, 1917), 279-280 (sect. 1).

فحسب، بل وكل ما لم أرى قد علمت بتفاصيله"[1].

تعرِّف البلاغة التقليدية التعداد *بالتكرار اللفظي في أوائل الجمل*، و*حذف الروابط*، أو *تعدد الروابط*. التكرار اللفظي: هو تكرار للكلمة نفسها في مستهل كل عبارة، أو في أول كل سطر شعري. ربما لا يشكل ذلك، دوما، ما قد نطلق عليه: قائمة. هناك مثال رائع للتكرار اللفظي، في قصيدة "احتمالات" للشاعرة البولندية فيسوافا شيمبورسكا:

أفضِّلُ الأفلام.

أفضِّلُ القطط.

أفضِّلُ أشجار السنديان على ضفة نهر فارتا.

أفضِّلُ ديكنز على دستويفسكي.

أفضِّلُ نفسي في حبها للناس على نفسي في حبها للبشر.

---

(1) Cicero, "First Oration against Lucius Catilina," in The Orations of *Marcus Tullius Cicero*, trans. C. D. Younge, vol. 2 (London: G. Bell and Sons, 1917), 282 (sect. 3).

أفضِّلُ الاحتفاظ بإبرة وخيط في يدي، احتياطا.

أفضِّلُ اللون الأخضر.

وهكذا، لستٍ وعشرين بيتا آخرين.[1]

حذف الروابط؛ استراتيجية بلاغية تُحذف بمقتضاها الروابط بين العناصر المتتابعة. مثالها الجيد نجده في الافتتاحية الكلاسيكية للشاعر الإيطالي لودوفيكو أريوستو، لملحمته الرومانسية: *أورلاندو فوريوسو*: "السيدات، الفرسان، الأسلحة، الحب / الملاطفة، التعهدات الجريئة، أُغني"[2].

المقابل لحذف الروابط، هو تعدد الروابط؛ والذي يَصِل *كل* العناصر بواسطة الروابط. في الكتاب الثاني لميلتون: *الفردوس المفقود*، السطر 949 يصور حذف الروابط، يتبعه في السطر التالي بتعدد الروابط:

---

(1) From Wislawa Syzmborska, *Nothing Twice*, trans. Stanislaw Baranczak and Clare Cavanagh (Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1997).

(2) للأسف، ضاع الجزء الخاص بحذف الروابط في الترجمة الإنجليزية الأولى، بواسطة ويليام ستيوارت روز (القرن الثامن عشر)، والتي تُقرأ: "للعشاق والسيدات، الفرسان والأسلحة، أغني، للملاطفات، وللكثير من التعهدات الجريئة". (إكو)

برأس، أيدي، أجنحة، أو أقدام يتابع المضي في طريقه

ويسبح أو يغرق، أو يخوض في الماء، أو يزحف، أو يطير.

لكن في البلاغة التقليدية لا يوجد تعريف محدد لما يبهرنا كشراهة تصيب بالدوار للقوائم ـ خاصة القوائم الطويلة، لتصنيفات من أشياء عدة، كما في هذه الفقرة القصيرة، من رواية *الفارس الخفي* لإيتالو كالفينو:

يجب أن تتعاطف معنا: نحن القرويات.... باستثناء الخدمات الدينية، وشعائر الأيام الثلاثة، والصلاة التاسوعية، والعمل في الحقول، ودرس الحنطة، وقطف العنب، وجلد الخدم، وزنا المحارم، والحرائق، والشنق، والجيوش الغازية، والسلب، والاغتصاب، والوباء، فإننا لم نر شيئا.[1]

حينما كنت مشغولا بكتابة أطروحتي لنيل درجة الدكتوراه، حول علم الجمال في العصور الوسطى، قرأت الكثير من أشعار العصور الوسطى، تبين لي غرام العصور الوسطى الهائل بالتعداد.

(1) Italo Calvino, *The Noneexistent Knight*, trans. Archibald Colquhoun (New York: Harcourt 1963).

أذكر، على سبيل المثال، مدح مدينة ناربون بواسطة سيدونيوس أبوليناريس، الذي عاش في القرن الخامس:

مرحبا ناربون، مناخك الصحو، وجمال حضرك وريفك، وأسوارك، وأهلك، والطواف في أنحائك، ومتاجرك، وبواباتك، وأروقتك ذات العُمد، ومسارحك، وأضرحتك، ومعابدك، ونقودك، وحماماتك، وقناطرك، ومستودعاتك، وأسواقك، ومروجك، والينابيع، والجُزر، ومناجم الملح، وسدودك، والنهر، والبضائع، والجسر، والقوارب، وزخرفات إله باخوس، وربة الحنطة والفاكهة، وربة الرعاة والقطعان، وسنابل مينرفا، والكَرْم، والمراعي، ومعاصر الزيتون.

لست بحاجة إلى أن تكون ملما باللغة اللاتينية لكي تحظى مثل هذه القوائم بتقديرك. ما يهم هو ذلك الاستقصاء العددي، موضوع القائمة ـ في هذه الحالة: العناصر المعمارية للمدينة ـ غير ذي أهمية. الغاية الحقيقية والوحيدة للقائمة الجيدة؛ هي أن تنقل الفكرة عن اللانهائية، وأن تسبب الدوار بفعل إنهائها بعبارة: إلى آخره.

عندما كبرت وصرت أكثر حكمة، اكتشفت قوائم رابيليه وجيمس جويس. قوائم تمثل قسما هائلا من أعمال هذين المؤلفين. وحيث أني لا أقدر على تفادي هذه النماذج، التي لعبت دورا حاسما في تطوري ككاتب. دعوني أقتبس فقرتين:

الاقتباس الأول من رواية *حياة جارجانتوا*:

هناك لَعِبَ لُعبَة الفلاش الورقية، ولعبة الحب، وبريميرو، والشطرنج، ولعبة الثعلب رينارد، والوحش، ولعبة مربعات الأرقام، والورقة الرابحة، ولعبة الأبقار، واطعن ولا تُمسك، ولعبة اليانصيب، ولعبة المائة، ولعبة الحظ أو الصمت، ولعبة القرش، وقطع النرد الثلاث، ولعبة المرأة المشؤومة، والجداول، ولعبة التلفيق، واختيار اليد الصحيحة، ولعبة مرر عشرة، والترنح، ولعبة واحد وثلاثين، ومربعات الكلمات أو لعبة الملكة، ولعبة فردي وزوجي أو زوجي متتابع، والطاولة الفرنسية، ولعبة الثلاث مائة، والمناضد الطويلة، والرجل غير المحظوظ، والمطاردة، ولعبة الزوجين الأخيرين في الجحيم، وجسد تود، ولعبة المقايضة، ولعبة أحتاج بشدة، والعابس، والداما، واللانسكوينت، ولعبة بوب ومو، ولعبة الكوكو،

وجدول الفيلسوف، ولعبة النفخة، أو فليتكلم من كانت لديه، وعلامة السكين، ولعبة المفاتيح، ولعبة خذ لا شيء وأقذفه، ولعبة عد شِبْر، ولعبة الزواج، وفردي أم زوجي، والمزحة أو الغراب، ولعبة الصورة أم النقش، والرأي، والكرة وعظمة الفخذ، ولعبة مَنْ فعل واحدة فعل الأخرى، وكرات العاج، والبلياردو، ولعبة التسلسلات، وهز وأضرب، وصرر العاج، ولعبة البومة، والتاروت، وسحر الأرنبة، عند الخسارة تحمِّله له. اسحب قليلا. إنه نائم. التعذيب. القرن. التكة. المُزهر أو ثور شروفتايد. مراتب الشرف. بومة مخزن الحبوب. قرصة دون ضحك. الميل في الماء أسبوعي. أوخزني دغدغني. تسعة دبابيس. فك حدوة الحمار. لمحة ورشقة. هاري هوهي. الأطباق المسطحة. أنا أجلستني. انعطاف ودوران. الإيرل الملتحي. الوغد والخسيس. الوضع القديم. لمسة بومباتش. رسم البصقة. الحوض الغامض. إخماد. الصحون القصيرة. أيها الثرثار أعرني حقيبتك. الرمادي المرقش. كرة رامكود. في الديك كرنك ذلك. إخراج الزانية. كسر الإبريق. تين مرسيليا. رغبتي. إطلاق اسم.

الدوامة الدائرة. عصا وثقب. الحزمة المندفعة. الكز أو هو أو قهر الثعلب. [1]

وهكذا، طوال صفحات عدة أخرى.

الاقتباس الثاني، نقتطفه من رواية جيمس جويس "*عوليس*"، ويشكل مقطعا صغيرا من الفصل السابع عشر (الذي تتجاوز صفحاته المائة). وهو يسرد، في شكل قائمة، الأشياء التي يمكن أن يعثر عليها بلووم في منضدة المطبخ:

ما الذي يحتويه الدرج الأول الذي فتحه؟ دفتر كتابة من نوع فير فوستر، يخص ميللي (ميليسنت) بلووم، إحدى صفحاته تحمل رسما، ومكتوب عليها *Papli*، ويصور رأسا مكورا فوقه تنتصب خمس شعرات، وعينان مرسومتان من زاوية جانبية، والجذع من منظور أمامي، وعليه ثلاثة أزرار كبيرة، وقدم واحدة على شكل مثلث، وصورتان باهتتان لملكة إنجلترا ألكساندرا، وصورة لمود برانزكومب، ممثلة فاتنة، وبطاقة عيد الميلاد، تصور نبات طفيليا،

(1) Francoi Rabelais, *Gargantua*, trans.Sir Thomas Urquhart of Cromarty (1653) and Peter Antony Motteux (1693-1708) (Chicago: Encyclopedia Britannica, 1990), ch. 22, "The Games of Gargantua."

وتحمل عنوان "المصفاة"[1] وتاريخ عيد الميلاد عام 1892، وأسماء المرسلين: من السيد والسيدة م. كومرفورد، وعبارة: أرجو أن يجلب لك عيد الميلاد البهجة والسلام والحبور. عُقب أصبع من شمع الأختام، انصهر بعضه، تم شراؤه من متاجر السادة هيلي المحدودة، الواقعة في 89، و90، و91 شارع دام، صندوقا يحتوي على ما بقي من دستة من ريشات الحبر المذهبة، محفور عليها حرف "J"، تم شراؤها من نفس القسم من نفس المتجر، ساعة رملية قديمة تحوي رملا يتدفق إذا مالت، ونبوءة مختومة (لم تُفَض أبدا) خطَّها ليوبولد بلوم عام 1886 تتعلق بعواقب تمرير مشروع قانون ويليام إيوارت جلادستون الخاص بأحكام المنزل لعام 1886 (لم يتم إقراره كقانون أبدا)، تذكرة سوق خيرية، رقمها 2004، لمعرض سان كيفين الخيري، سعرها 6 دينار و100 درهم، رسالة إنجيلية للأطفال، مؤرخة، يوم الاثنين، مكتوب: P كبيرة، فاصلة، H كبيرة، كيف حالك، ملحوظة استفسار، E كبيرة، أنا بخير، نقطة. سطر جديد، توقيع

[1] **ميتسباه** Mizpah : في العبرية تعني "برج المراقبة". كما ذكر في قصة الكتاب المقدس عن يعقوب ولبان، فإن صنع كومة من الحجارة يمثل اتفاقا بين شخصين، والله هو الشاهد على اتفاقهما. [*المترجم*]

ميللي مع M كبيرة مزخرفة بالزهور، لا توجد نقطة. بروش ذو حجر كريم، من ممتلكات إلين بلوم (اسمها عند الولادة هيغينز)، توفيت، دبوس مزين بحجر كريم، من ممتلكات رودولف بلوم (اسمه عند الولادة فيراج)، توفي، 3 رسائل مكتوبة على الآلة الكاتبة، المرسَل إليه: هنري فلاور، بعناية ص.ب. ويستلاند روو، والمرسل إليها: مارتا كليفورد، بعناية ص. ب. دولفين بارن، الاسم المنسوخ بحروف أخرى، وعنوان المرسل من 3 حروف في ترتيب أبجدي معكوس، تتخالف فيه الأسطر من اليمين إلى الشمال ثم العكس، مع أحرف مشفرة ذات تنقيط رباعي الترتيب (محذوفة حروفه اللينة) .N IGS./WI. UU. OX/W. OKS. MH/Y. IM، قصاصة من دورية إنجليزية أسبوعية تهتم بشؤون المجتمع الحديث، عن قضية العقاب الجسدي في مدارس البنات، شريط وردي كان يزين بيضة عيد الفصح عام 1899، اثنان من الحافظات المطاطية، محلول رباطهما جزئيا، بهما أكياس حفظ، تم شراؤهما عبر البريد من صندوق 32، ص.ب. شيرينج كروس، لندن دبليو سي، عبوة واحدة مكونة من اثنتي عشرة ظرفًا كريميًا، وورقة مُسطَّرة، بها علامة مائية، بعض العملات المعدنية النمساوية ـ المجرية

المتنوعة، تذكرتا اليانصيب المجري الملكي المتميز، عدسة مكبرة منخفضة القدرة ...[1]

تحت هذا التأثير، بالإضافة إلى ذائقة رابيليه للتراكم، في أوائل ستينيات القرن العشرين، كتبت خطابا إلى ابني (كان عمره عام في ذلك الوقت) أخبره بأنني أعزم، في أقرب وقت ممكن، على إهدائه الكثير من اللعب الحربية، لكي أجعل منه شخصا مسالما ولكن قويا حين يكبر. ها هي ترسانة الأسلحة التي ذكرتها في الرسالة:

ستكون هديتك: أسلحة، وبنادق مزدوجة الماسورة، وأجهزة إرسال، وبنادق رشاشة، ومدافع، ومدافع بازوكا، وسيوف، وجيوش من الجنود في زيهم العسكري الكامل، وقلاع ذات جسور متحركة، وحصون لحصارها، وأقبية، وبارود، ومدمرات، وصواريخ، وبنادق آلية، وخناجر، ومسدسات، وأسلحة كولت ووينشستر، وبنادق تُحشى بالبارود، وبنادق 91، وبنادق شبه آلية، وقذائف، وبنادق من طراز قديم، ومدافع، ومقاليع، وقوس ونشاب، وكرات الرصاص، ومنجنيق،

(1) James Joyce, *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler (New York: Vintage, 1986), 592-593 (Book 3, ch.2).

ومشاعل، وقنابل يدوية، وراجمات أحجار، وسيوف، ورماح، ووعول معدنية، وحراب، وكلابات، وعملات 8 ريال، كتلك التي للقبطان جون فلينت في رواية "جزيرة الكنز" (في ذكرى لونج جون سيلفر وبن جن)، وخناجر قصيرة، من النوع الذي يفضله دون باريخو، ومدية طليطلة، لتضرب ثلاث مسدسات معا، وتصرع ماركيز مونتيليمار، أو تستخدم خدعة نابولي، التي ذبح بها بارون سيجوجناك الشيطان الخسيس، الذي حاول سرقة امرأته إيزابيللا. وستكون هناك فؤوس قتال، وأنصار، ومقاعد رحمة، وخناجر مموجة النصل، ورماح، وسيوف معقوفة، وسهام صغيرة، وسيوف خشبية كذلك الذي كان يقبضه جون كارادين عندما صعقته الكهرباء عند الحاجز الثالث، وإذا لم يتذكر أحد ذلك، فسيكون من حظهم النحس. وسيوف القرصان المقوسة، لتجعل من مسدسات كارمو وفان ستيللر الفضية والمزينة بالنقوش المعدنية، كشيء لم يره السير جيمس بروك من قبل (وإلا ما كان استسلم في مواجهة سخرية البرتغالي الذي لا يكف عن التدخين)، وخناجر ذات نصل ثلاثي الشُعَب، كذلك الذي قام تابع السير ويليام، والنهار آخذ في الرحيل، بقتل زامبا القاتل، الذي اغتال أمه، العجوز البائسة فيبرت، وكمثرى التعذيب،

كتلك التي توضع في فم سجناء قلعة لا رام، بينما الدوق بيفورت، ذو اللحية النحاسية الفاتنة، بفضل الرعاية الدائمة بمشطه الحديدي، يفر على فرسه، متوقعا، ببهجة، ثورة غضب مازاررين، ومقذوفات محشوة بالمسامير، يطلقها رجال حمر الأسنان بفعل أوراق التنبول، وبنادق مزينة بالصدف، محمولة على مسند عربي لامع الطلاء، ونبال سريعة كالبرق، لتحول مأمور نوتينجهام إلى اللون الأخضر بفعل الحسد، وسكاكين سلخ، كتلك التي ملكها مينيهاها، أو (بما أنك تجيد لغتين) البطل وينيتو، ومسدس صغير، يمكن دسه في الصديرية تحت البالطو، لأجل تحقيق مآثر لص نبيل، أو مسدس لوجر الذي يُثقل الجيب، أو يعلق تحت الإبط مثل التحري الخاص مايكل شين، وبنادق صيد تناسب جيسي جيمس ووايلد بيل هيكوك، أو سامبيجليونج، تحشى من الفوهة. بعبارة أخرى، أسلحة. تلك يا ولدي، ستكون أبرز ما في عيد الميلاد [1].

عندما شرعت في كتابة *اسم الوردة*، استعرت من السجلات

(1) Umberto Eco, *Misleadings*, trans. William Weaver (New Yourk: Harecourt, 1993).

القديمة العديد من الأسماء التي كانت تطلق على المشردين، واللصوص، والهراطقة الجوالين، من أجل أن تنقل روايتي حالة التشوش الاجتماعي والديني الذي ساد خلال القرن الرابع عشر في إيطاليا. كان مسوغ قائمتي هو كَمّ الأنماط غير المعتادة والشاردة من الناس، ومن الواضح أنني انغمست في هذا الخليط بتوسع، ولعا من جهتي *بالتتالي الصوتي* *flatus vocis* ـ المتعة الخالصة بالصوت.

بعبارات مبتسرة، أجبرني على تذكر القليل مما أعرفه عن لغة بروفنسال واللهجات الإيطالية، أخبرني عن قصة فراره من قريته، وتجواله في أرجاء الدنيا. في قصته تعرفت على كثير ممن أعرفهم، أو التقيتهم في الطريق، وأعرف الآن العديد ممن كنت قد قابلتهم بعد ذلك...

... سافر سالفاتوري عبر بلدان عدة، من مسقط رأسه؛ قرية مونفيررات، إلى ليجوريا، ثم اتجه صعدا من بروفنس إلى أراضي ملك فرنسا.

جاب سلفاتوري الدنيا، متسولا، وسارقا تارة أخرى، متظاهرا

بالمرض أحيانا، وتارة ينخرط لفترة في خدمة بعض اللوردات، ثم، من جديد، يتخذ طريقه إلى الغابة، أو عبر الطريق الرئيسي. تصورته، من القصة التي حكاها لي، بين تلك الفرق من المتشردين، الذين رأيتهم في الأعوام التالية، مرات ومرات، يجوبون أنحاء أوروبا: رهبان زائفين، ومشعوذين، ومحتالين، وغشاشين، وصعاليك وذوي ثياب رثة، ومجذومين ومعاقين، وبهاليل، ومرتزقة فاسدين، ويهود جائلين، هاربين من الكفار بأرواحهم المكسورة، ومجانين، ومنفيين، وأشرار مقطوعي الأذن، ولوطيين، ومعهم حرفيين متنقلين: حائكين، وسمكريين، وصانعي الكراسي، والجلاخين، وصانعي السلال، وعمال بناء، وكذلك أوغاد من كل نوع، ومزورين، وأنذال، ومخادعين، وأوغاد، ومتنمرين، ومنبوذين، وخائنين، ومحتالين، وهمجيين، وبائعي المناصب الكنسية، ومختلسين، وكهنة وقسيسين، ومن يتعيشون على استغفال الآخرين، ومزوري المراسيم والأختام البابوية، وبائعي صكوك الغفران، ومدعي الإصابة بالشلل الذين ويرقدون عند أبواب الكنائس، والهاربين من سلك الرهبنة، وبائعي الآثار المقدسة، والكهان والعرافين، ومستحضري الأرواح، والمعالجين، وجباة الزكاة المزيفين، والزناة من كل نوع، ومن يفسدون الراهبات والعذراوات بالخداع والعنف، ومدعي الإصابة

بالاستسقاء، والصرع، والبواسير، والنقرس، والقروح، وكذلك جنون الاكتئاب. وكان هناك من يضعون الضمادات الطبية على أجسادهم، وكأنها تقرحات لا علاج لها، وأخرون من يضعون في أفواههم مادة بلون الدم، ليتظاهروا بأنهم مرضى بالسل، وأوغاد يتظاهرون بعجز أحد سيقانهم، ويحملون عصي لا حاجة لهم بها، ويتصنعون مرضهم بالجرب، والخراريج، والتورمات، وهم يضعون الضمادات، مصبوغة بلون الزعفران، ويجعلون حديدا في أيديهم، ولفائف على رؤوسهم، تفوح في الكنائس روائحهم الكريهة، ويسقطون فجأة، مغشيا عليهم في الميادين، يبصقون وتجحظ عيونهم، ويجعلون أنوفهم ترعف بعصير التوت الأسود واللون القرمزي، لينتزعوا المال والطعام من الخائفين من الناس، الذين يطلبون الإرشاد من آباء الكنيسة لإعطاء الصدقات: شارك خبزك مع الجائع، اصطحب من لا مأوى له إلى بيتك، لنزر المسيح، لنأوي المسيح، لنكسو المسيح، فكما يطفئ الماء النار، تطهر الصدقة خطايانا.

بعد فترة طويلة من الأحداث التي أسردها، رأيت الكثير منهم، على امتداد نهر الدانوب، وما أزال أرى بعضهم، من أولئك الدجالين، الذين اتخذوا أسماء لأنفسهم، ولهم جماعات كالفيالق، مثل

الشياطين. كان الأمر أشبه بالمستنقع الذي تدفق في سبلنا عبر العالم، وبهم اختلط المبشرون من المؤمنين، والهراطقة الباحثين عن ضحايا جدد، ومهيجو الشقاقات...

ثم انتمى إلى الطوائف التكفيرية، وإلى جماعات يصعب عليه نطق أسمائها بشكل صحيح، ويتعسر في التعريف بحدود عقيدتها. استنتجت أنه التقى بأصحاب الحركة الباتارية الإصلاحية، أو الوالدينيسية، أو الكاثارية، أو الأرنولدية، أو الأوميلياتية، وأنه، في تجواله حول العالم، تنقل من جماعة إلى أخرى، مفترضا بالتدريج أن ذلك مهمة تشرده، وأنه يعمل للرب، حتى ذاك الحين، ما يعمله لأجل نفسه... (1)

القالب والقائمة

لاحقا، بدأت في تأمل إمكانية سيميائية القوائم، عندما أكتب عن "تراكمات" الفنان الفرنسي أرمان[2]: وهي عبارة عن تجميع ـ

(1) Umberto Eco, *The Name of the Rose*, trans. William Weaver (New Yourk: Harecourt, 1983), ch. 3.

[2] **أرمان فرنانديز** (1928 . 2005) فنان تشكيلي، فرنسي المولد، أمريكي الأصل، اشتهر بمنحوتاته التي تتكون من الأشياء المهملة، مستلهما جماليات الدادية. [*المترجم*]

قوائم مادية ملموسة ـ من أنواع مختلفة من النظارات، وساعات اليد، مضغوطة في حاوية من البلاستيك. في ذلك الوقت، فكرت في واقعة أن أول ظهور للقائمة كأداة أدبية، كان عند هوميروس: ما أطلق عليه كتالوج السفن، في الكتاب الثاني من *الإلياذة* [1]. الواقع أن هوميروس يقدم لنا تقابلا رائعا بين تصوير قالب تام ونهائي من جهة، وقائمة غير مكتملة وتحتمل اللانهائية، من جهة أخرى.

القالب التام والنهائي هو درع أخيل في الكتاب الثامن عشر من *الإلياذة*، يقسِّم هيفيستوس ذلك الدرع الهائل إلى خمسة مناطق، ويصور مدينتين مزدحمتين. في الأولى يصف حفل زفاف، وميدان مزدحم، حيث تُعقد محاكمة. يصور المشهد الثاني قلعة مُحاصرة، على أسوارها: الزوجات، والصغار، والشيوخ، يرقبون الأحداث. تتقدم قوات الأعداء، بقيادة مينرفا، بينما يسوق الناس ماشيتهم إلى النهر، لنصب كمين. اندلعت معركة حامية الوطيس، ثم يصور هيفيستوس حقل قمح خصب، جيد الحرث، يعبره بعض

(1) ربما كنت مخطئا في ذلك. رغم عدم دقة التواريخ، يحتمل أن أول قائمة أدبية هي مجمل قصيدة ثيوجونيا لهيزيود. (إكو)

الفلاحين مع ثيرانهم، وحقول كروم، تمتلئ بعناقيد العنب الناضجة، كبراعم من ذهب، وكروم يتسلق أعمدة من فضة، محاط بشِبَاك حديدية، وقطيع من الماشية، منحوت من الذهب والرصاص، يتسابق نحو المرعى، على طول ضفتي النهر، الذي يتدفق خلال القصب. فجأة، يظهر أسدان، يثبان على الثور، يصيبانه ويسحبانه بينما يعلو خواره وهو يئن. في ذات الوقت الذي يصل الرعاة بكلابهم، كانت الوحوش تلتهم الثور الذي بُقرت بطنه، ولم تفعل الكلاب غير النباح عليهم. يصور هيفيستوس في القسم الأخير قطعانا من الماشية خلال منظر عام لقرية رعوية، تتناثر في أنحائه الأكواخ، والحظائر، وشباب وصبايا يرقصون. ترتدي الصبايا عباءات شفافة ورؤوسهن متوجة بالأكاليل، ويرتدي الشباب صديريات، ويعلقون خناجرا ذهبية في أجنابهم، وجميعهم يدورون في رقصهم دوران حجر صانع الفخَّار. يتابع كثير من الناس الرقصَ، الذي يليه حضور ثلاث مهرجين، قدموا عرضا غنائيا أثناء أدائهم لحركاتهم البهلوانية. يحيط نهر أقيانوس العظيم بكل مشهد، ويفصل الدرع عن سائر العالم.

لكن عرضي الملخص هذا غير تام: إذ يتضمن الدرع الكثير من المشاهد، بحيث ما لم نتصور أن هيفستوس يستخدم آلة صياغة ميكروسكوبية للذهب، فمن الصعب تصور الموضوع بثراء تفاصيله. إضافة إلى ذلك، فإن الصور لا تشغل المكان فحسب، بل تشغل الزمان أيضا: فالأحداث المتنوعة يتبع بعضها بعضا، كما لو كان الدرع شاشة سينمائية، أو قصة مصورة طويلة. وتوحي الطبيعة الدائرية المتقنة في صُنع الدرع ألا يوجد شيء آخر فيما وراء حدوده: إنه قالب *نهائي*.

كان هوميروس قادرا على تخيل الدرع لأنه امتلك فكرة واضحة عن الثقافة الزراعية والحربية في عصره. إنه يعرف عالمه: يعرف قوانينه، ومؤثراته، وآثارها. ويبين ذلك السبب في قدرته على *إنشاء قالب* له.

في الكتاب الثاني، أراد هوميروس استحضار إحساس بعظمة الجيش اليوناني، ونَقْل فكرة ما عن جموع الرجال الذين يراهم الطرواديون المرعبون على طول الساحل. حاول، في البداية، تقديم مقاربة لهم مع سرب الإوز أو سرب من طيور الكركي، التي كانت

تعبر محلِّقة كالبرق، لكنه كان مجازا غير مؤثر، ثم نراه (كما في ترجمة صمويل بتلر الكلاسيكية) يستدعي ربَّات الشعر لتساعدنه:

> والآن، يا عرائس الشعر، ساكنات الأوليمب، أخبرنني ـ فأنتن ربَّات، تَكنَّ في كل مكان، شاهدات على كل شيء، أما نحن فلا نعرف غير ما يُقال لنا ـ من هم سادة وأمراء الدانائيين؟[1] أما عامة الجنود، فلا أقدر على أن أذكر كل واحد منهم باسمه، رغم أني أملك عشرة ألسُن، وصوتي لا يكلّ، وفي صدري قلب من البرونز، ما لم تريد ربات الشعر، ساكنات الأوليمب، بنات زيوس لابس الدرع، أن يذكرهن لي. مع ذلك، سأذكر لكم قادة السفن وكافة سفن الأساطيل معا.

يبدو ذلك كعرض موجز، لكن هذا الإيجاز استغرق منه ما يقرب من الثلاث مائة سطر شعري عن الأصول اليونانية، من أجل ذكر 1186 سفينة. ومن الواضح أن القائمة نهائية (فلا يجب أن يكون هناك ذكر لقادة سفن آخرين أو سفن أخرى)، غير أنه لا يستطيع أن يذكر عدد من يؤدي الخدمة من الرجال تحت إمرة كل

[1] **الدانائيين** Danaans: (في صيغة الجمع) مصطلح قديم يشير إلى اليونانيين.[*المترجم*]

قائد، فيظل العدد الذي يشير إليه لا نهائي.

ما لا يمكن وصفه

لا يقدم لنا هوميروس، بكتالوجه للسفن، مجرد مثال مذهل للقائمة، لكنه قدم أيضا ما يُطلق عليه "ثيمات لا يمكن وصفها"[1] تظهر تلك الثيمات مرات عدة عند هوميروس (على سبيل المثال: في *الأوديسة*، الكتاب الرابع، السطر 273 وما بعده، ترجمة بتلر: "حقا، لا يمكنني ذكر كل عمل بطولي مفرد لعوليس ...")، وفي بعض الأحيان، يقرر الشاعر ـ وقد واجهته أشياء أو أحداث لا نهائية عليه ذكرها ـ أن يبقى صامتا. شعر دانتي بعدم قدرته على ذكر أسماء جميع ملائكة الفردوس، لأنه لا يحيط بعددهم الهائل (في الأنشودة التاسعة والعشرين من *الفردوس*، يذكر أن عددها يفوق إمكانيات العقل البشري). هكذا، حين يواجه الشاعر ما لا يوصف، فبدلا من محاولة جمع سلسلة غير كاملة من الأسماء، نجده يؤثر التعبير

---

(1) See Giuseppe Ledda, "Elenchi impossipili: Cataloghi e topos dell'indicibilita," unpublished; and idem' *La Guerra della Lingua: Ineffabilitia, retorica e narrative nella Commedia di Dante* (Ravenna: Longo, 2002).

عن نشوة ما لا يمكن وصفه. في غالب الأحيان، لأجل أن ينقل الفكرة عن العدد الذي لا يمكن حصره للملائكة، فإنه يُلمح إلى حكاية مخترع الشطرنج، الذي طلب من ملك فارس، كجائزة له على اختراعه، أن يعطيه حبة قمح للمربع الأول على اللوحة، وحبتين للمربع الثاني، وأربع حبات للمربع الثالث، وهكذا، حتى المربع الرابع والستين، وبذلك حصل على عدد فلكي من حبوب القمح: "وكانت من الكثرة بحيث تجاوزت الملايين/ وأكثر بأضعاف من رقعة الشطرنج"[1].

في حالات أخرى، حين يواجَه المؤلف بشيء هائل الكم أو غير معروف، وما زلنا لا نعرفه بنحو كاف، أو لن نعرف عنه أبدا، فإنه يقدم قائمة كعينة، كمثال، أو كمؤشر، تاركا للقارئ مهمة تخيل الباقي.

في رواياتي، هناك على الأقل نقطة واحدة اهتممت عندها بالقوائم، ببساطة لما أصابني من ذهول بفعل الإحساس بما لا

(1) Dante, *Paradise*, trans. Henry Francis Cary (London: Barfield, 1814), Canto 28, line 91-92.

يوصف. لم أكن أتجول في الفردوس، مثل دانتي، بل على نحو أرضي أكثر، كنت أزور الشعاب المرجانية في بحار الجنوب. كان ذلك عند كتابتي لرواية "*جزيرة اليوم السابق*"، وتولد لدي الانطباع بأن اللسان البشري لا يمكنه وصف الوفرة، والتنوع، والألوان المذهلة للشِعاب والأسماك الموجودة في هذه المنطقة. لكن حتى إن كان بمقدوري فعل ذلك، فإن شخصية روايتي روبرتو، الذي تحطمت سفينته عند تلك السواحل، في القرن السابع عشر، وربما كان أول إنسان، على الإطلاق، يزور تلك المنطقة، ما كان بمقدوره إيجاد كلمات تعبر عن وجده وابتهاجه.

كانت مشكلتي أن بحار الجنوب تحمل تدرجات لا نهائية من الظلال (من رأوا الشعاب المرجانية الفقيرة في بحار أخرى، لا يمكن أن يتصوروا معنى قولي)، وكان عليَّ أن أضع الألوان في كلمات، مستخدما الأداة البلاغية المسماة بالوصف التصويري المؤثر. كان التحدي يتمثل في استدعاء قدر هائل التنوع من الألوان وصياغته في قدر هائل من الكلمات، وعدم استخدام اللون نفسه مرتين، والبحث عن مرادفات.

ها هو ذا مقطع من قائمتي المزدوجة للشعاب المرجانية (والأسماك) والكلمات:

لوهلة، لم ير غير بقع، بعد ذلك، مثل بحَّار على ظهر سفينة في ليلة يغشاها الضباب، فاجأه جرف صخري، ظهر أمامه، شديد الانحدار، ورأى حافة الهاوية التي كان يسبح عندها.

نزع القناع عن وجهه، أفرغه من المياه، ثم أعاد وضعها، ضاغطا عليها بيده، وبركلات بطيئة سبح متجها نحو المشهد الذي لمحه للتو.

إذن، هذه هي الشّعاب المرجانية. كان ذاك انطباعه الأول، وبحسب ملاحظاته اللاحقة، كان متحيرا، ومنبهرا. كان انطباعا أشبه بالتواجد في متجر تاجر أقمشة، يعرض عليه الحرير الباذخ، والتافتاه، والديباج المطرز، والساتان، والدمقس، والمخمل، وشرائط ذات شراشيب وحواشي زينة، وكذلك عباءات، وقلنسوات، وأردية. لكنها جميعا تنبض بالحياة، وبالإثارة الحسية للراقصات الشرقيات.

في هذا المشهد ـ الذي لم يصفه روبرتو، إذ برؤيته له لأول مرة، لم يجد في ذاكرته صورا تساعده على أن تترجمه إلى كلمات ـ تظهر فجأة

مجموعة من الكائنات، والتي يعرفها بالتأكيد، أو على الأقل، يمكنه أن يقارنها بما سبق له أن رآها. كانت أسماك، متقاطعة في انطلاقاتها، مثل شهب في سماء أغسطس، لكنها في تكوينات وتوزيع درجاتها اللونية ونقوش قشورها، بدا أن الطبيعة رغبت في البرهنة على التنوع الموجود في الكون، وكيف يمكن للكثير المتعدد أن يكون معا على سطح واحد.

كان بعضها مخطط بألوان مختلفة، طوليا أو منتشرة، وكان لبعضها خطوط مائلة، وأخرى ذات خطوط منحنية. بدا بعضها كما لو كانت تجميع لأجزاء خشبية مصنوعة من قطع موزعة ببراعة، وبدت أخرى مرقطة أو مرقشة، وغيرها مرقعة، مرشوشة، أو مغطاة بنقاط دقيقة، أو مجزعة كالرخام.

كان للبعض الآخر تصميم متعرج، أو نقوش تشبه سلاسل متداخلة، والبعض ملطخ بالطلاء، تتناثر عليه أشكال دروع وزهور صغيرة. وكانت إحداها، جميلة بأكثر من الباقيات، محاطة بشرائط تشكل صفين من العنب والحليب، وكانت الإعجاز أن الصف الذي يحيط بالبطن استمر على الزعنفة، كما لو كان ذلك من عمل فنان.

فقط في تلك اللحظة، برؤيته لما وراء الأسماك وتكوينات

الشعاب المرجانية، التي لم يتمكن من التعرف عليها في البداية، كان بإمكان روبرتو رؤية سباطات من الموز، وسلال من الخبز، وأحواض من أشجار البشملة البرونزية اللون، تحلّق فوقها طيور الكناري، والأبراص، والطيور الطنانة.

كان فوق حديقة، لا، كان مخطئًا، الآن يراها، إنها غابة متحجرة، وفي اللحظة التالية رآها ركاما، وثنايا، وشواطئ، وفلجات، وكهوف، ومنحدر واحد من الأحجار المكسوة بالحياة؛ إذ سكنت عليها نباتات لا تنتمي لهذه الأرض، رابضة عليها، أو ملتفة حولها، أو تتخذ شكل قشور، فبدت كأنها ترتدي درعا مزردا، أو اتخذت شكل العُقَد، أو اللفائف. ولكن على الرغم من اختلافها، فقد كانت جميعها مذهلة في جمالها وسحرها، إلى درجة أنه حتى تلك التي تراصت بإهمال واضح، وتشكلت بعشوائية، أظهرت تحجرها في جلال: كانوا وحوشًا، حقيقية، إنما وحوش من جمال.

أو أيضا (روبرتو يمحو ويراجع، غير قادر على الكتابة، مثل شخص عليه أن يصف دائرة مربعة لأول مرة، سهل ساحلي، صمت صاخب، قوس قزح ليلي) ما كان يراه هو شجيرات السنابار[1].

---

[1] **السنابار**: أو الزنجفر، حجر معدني قرمزي، يحتوي على الزئبق.[*المترجم*]

ربما، بعد أن حبس أنفاسه طويلا، أصبح مشوشا، ونفذ الماء إلى قناعه فأثَّر في وضوح الأشكال ودرجاتها اللونية. أخرج رأسه ليدع رئتيه تنسمان بعض الهواء، واستأنف الطفو على طول حافة الحاجز، يتبع صدوعه وشقوقه، عبر ممرات طباشيرية، تلتصق بجدرانها نقوش خمرية، وعلى نتوء صخري رأى جراد بحر، مستقرا، يحركه تنفس بطيء، وتلويحات من مخالبه، متوج بتخثر أبيض، فوق شبكة مرجانية (بدا هذا المرجان مثل المرجان الذي يعرفه، ولكنه منتشر مثل الجبن الأسطوري لـفرا ستيفانو، الذي لا ينتهي أبدًا).

ما يراه الآن ليس سمكة، وليس ورقة شجر سابحة. من المؤكد أنه كان شيئا حيًا، مثل شريحتين عريضتين من مادة تميل إلى البياض ذات حواف قرمزية، وله مروحة من ريش، وفي الموضع الذي تتوقع وجود عيون فيه، هناك قرنان شمعيان.

أظهرت أوراق السرو، في تلويها الدودي، اللون الوردي للحافة المركزية العظيمة، تداعب زروع منصبة ذات لون أمهق، ولها غدد قطيفية؛ وأسماك المينو الوردية ذات النقط الزيتونية، تسبح بين أوراق قرنبيط رمادي، يعلوها رذاذ قرمزي، وظهورها مخططة بلون النحاس الداكن ... عند ذاك كان يمكنه رؤية الكبد الزعفراني

المسامي لحيوان كبير، أو بالأحرى نار صناعية من الأرابيسك الزئبقي، خصلات من شوك تقطر ما يشبه الدم، و أخيرا نوع من الأصداف الرخوية في شكل كأس ...

ثم بدا له هذا الكأس مثل جرة، وفكَّر أن جثة الأب كاسبار مدفونة بين تلك الصخور. لم تعد الجثة مرئية إذا كان الماء قد غطاها بالغضروف المرجاني؛ لكن الشعاب المرجانية بامتصاصها للسخافات الأرضية من الجثة، قد افترضت أشكالًا من الزهور وحدائق الفاكهة. ربما، بعد فترة وجيزة، سيدرك أن الشيخ المسكين قد تحول إلى مخلوق غريب هنا: الرأس من ثمرة جوز الهند المشعرة، تفاحتان ذابلتان للوجنتين، وتحولت العينان والجفنان إلى ثمرتي مشمش فجتين، أنف من عقد شوك تشبه روث الحيوانات، تحته، بدلاً من الشفتين، تين جاف، وللذقن ثمرة بنجر بساقها القذر، الخرشوف المجعد للحنجرة، وللصدغين حبتا كستناء، لتكونا بمثابة تجعيد جانبي، وللأذنين أنصاف الجوز المنفلق، وجَزَر للأصابع، وبطيخة للبطن، وسفرجل للركبتين[1].

(1) Umberto Eco, *The Island of the Day Before*, trans. William Weaver (New York: Harcourt, 1995), pp. 407-410 (ch. 32).

سيلحظ القارئ الخبير، في العبارة الختامية للفقرة، ليس فقط وصفا تصويريا مؤثرا، لكن

قوائم الأشياء، والأشخاص، والأماكن

يحتشد تاريخ الأدب بمجموعات استحواذية للأشياء. تكون رائعة أحيانا، كتلك التي، وفقا لأريوستو[1]، عُثر عليها على القمر، بواسطة أستولفو[2]، الذي صعد إلى القمر من أجل استعادة عقل أورلاندو. وتكون مُربكة في أحيان أخرى، مثل قائمة المواد الخبيثة، التي استخدمتها الساحرات في الفصل الرابع في مسرحية *ماكبث*. وفي أحيان أخرى، تكون ما تثيره العطور من نشوات، كتلك المجموعة من الزهور، التي يصفها جامباتيستا مارينو[3] في قصيدته *أدونيس* (جزء6، 115- 159). وفي بعض الأحيان تكون قوائم لا قيمة لها، ولكنها مهمة، كتلك التي تضم حطام السفينة، الذي أعان

أيضا تصويرا بلاغيا لعمل فني: هو وصف للوحة أرسيمبولدو، التي تصور رأس رجل مكون من ثمار. (إكو)

[1] **لودفيجو أريوستو**: (1474- 1533) شاعر إيطالي، اشتهر بوصفه صاحب القصيدة الملحمية "أورلاندو فوريوسو" (1516). وفيها يصف مغامرات شارلمان وأورلاندو والفرنجيين، خلال معاركهم ضد المسلمين. [*المترجم*]

[2] **أستولفو**: شخصية خيالية في ملحمة "أورلاندو فوريوسو" لأريوستو، يذهب بمساعدة سحرية إلى القمر، حيث تذهب كل الأشياء المفقودة على الأرض، وهناك عثر على عقل أورلاندو محفوظا في زجاجة. [*المترجم*]

[3] **جامباتيستا مارينو**: (1569- 1625)، شاعر إيطالي، من أبرز شعراء عصر الباروك وتعد "أدونيس" من روائع قصائده. [*المترجم*]

روبنسون كروزو على البقاء حيا في جزيرته، أو كالكنز المتواضع، الذي أخبر مارك توين أن توم سوير جمعه. وفي أحيان أخرى، تكون عادية بنحو مشوش للذهن، كتلك المجموعة الهائلة للأشياء غير المهمة في مطبخ ليوبولد بلوم. وتكون أحيانا مثيرة للمشاعر، برغم أنها تشبه معروضات متحف، فغالبا ما تكون كئيبة وجامدة، كمجموعة الآلات الموسيقية التي وصفها توماس مان، في الفصل السابع من روايته *دكتور فاوست*.

الأمر نفسه بالنسبة للأماكن. مرة أخرى، يلجأ الكاتب إلى تعبير "*إلى آخره*" في القائمة. يقدم لنا سِفر حزقيال 27 قائمة بالممتلكات، ليعطينا فكرة عن عظمة مدينة صُور. ويجاهد شارلز ديكنز، في الفصل الأول من روايته *البيت الموحش*، لتقديم صورة للندن بملامح خفية بفعل الضباب الذي يغشى المدينة. ويوجه إدجار آلان بو نظرته الفاحصة، في قصته "رجل من الحشد"، إلى سلسلة من الشخصيات يصورهم بإيجاز "كحشد". كما يستحضر بروست، في روايته (*طريقة سوان*، الفصل الثالث) مدينة طفولته. وإيتالو كالفينو (*مدن لا مرئية*، الفصل التاسع) يستدعي المدن التي

حلم بها الخان الأعظم. وبليز ساندررز، في قصيدته (*نثر عبر سيبريا*) يصف الضجيج الذي يحدثه القطار عبر السهول السيبيرية، من خلال تذكر العديد من الأماكن. ويراكم وايتمان ـ الذي اعتُبر الشاعر الذي تفوق، والأكثر إفراطا، في تأليف القوائم التي تصيب بالدوار ـ الأشياء فوق بعضها البعض من أجل الاحتفاء بقريته ومسقط رأسه:

الفأس تمتد!

الغابة الصلبة تفيض بالكلمات السائلة

إنها تُهوي، وتصعد متشكلة

كوخ، خيمة، مرفأ، خريطة مساحية

مدراس حنطة، محراث، معول، عتلة، مجرفة

لوح خشبي، سياج، دعامة، كسوة خشبية، مصباح، شريحة خشبية، لوح رسم

قلعة، سقف، صالون، أكاديمية، قاعة عرض، مكتبة

كورنيش، تعريشة، عمود متوج، شرفة، نافذة، برج، رواق

مجرفة، مكنسة العشب، مذراة، قلم رصاص، عربة، سارية،
منشار، مسحجة، مطرقة، اسفين، مقبض

مقعد، حوض، طوق، منضدة، باب صغير، دليل رياح، إطار
نافذة، أرضية

صندوق أدوات، خزانة، آلة وترية، قارب، إطار، وما شابه

برلمانات الولايات، وبرلمان الأمة

الصفوف المتراصة بفخامة في الطرق، مشافي لليتامى والفقراء
والمرضى

زوارق مانهاتن البخارية والمراكب الشراعية تجوب البحار[1]

بالنظر إلى التراكمات المتعلقة بالأماكن، في رواية *ثلاثة وتسعين*، لفيكتور هوجو (جزء 1، فصل 3) نجد قائمة مفردة لمواضع في مقاطعة فنديي، يسردها الماركيز دو لانتوناك شفاهيا للبحار هالمالو، لكي ينتقل عبرها جميعا، حاملا الأمر بالتمرد. من الواضح أن

---

(1) Walt Whitman, *Leaves of Grass*, Part 12, "Song of the Broad-Axe." See in particular the chapter devoted to Whitman in Robert E. Bel;nap, *The List* (New Haven: Yale University Press, 2004).

المسكين لا يمكنه بحال أن يتذكر تلك القائمة الهائلة، ومن المؤكد أن هوجو لا يتوقع أن يتذكرها القارئ أيضا. لقد صُممت تلك القائمة الضخمة بأسماء الأماكن، ببساطة، لتدل على ضخامة التمرد الشعبي.

قائمة أخرى مذهلة للأماكن، كان لها دورها عند جيمس جويس، في الفصل المعنون "آنَّا ليفيا بلورابل" في روايته *يقظة فينيجان*، حيث نجده، من أجل إعطاء إحساس بتدفق نهر ليفي، يسرد جويس أسماء مئات من الأنهار، من كافة أنحاء العالم، خفية مثل تورية أو منحوتة من لفظين. ليس من السهل على القارئ معرفة تلك الأنهار غير المعروفة بالاسم، مثل: شيب، فاط، بان، دك، سابراين، تيل، واج، بومو، بويانا، تشو، باثا، سكوليس، شاري، سو، توم، تشيف، سير، داريا، لادر، بيرن، وهكذا. وحيث أن ترجمة "آنَّا ليفيا" متاحة غالبا، فربما يظهر مرجع نهر بعينه، في النسخة المترجمة إلى لغة أجنبية، في موضع مختلف عن موضعه في النص الأصلي، وربما يختلف بالكلية. في الترجمة الإيطالية الأولى، التي أُنجزت بالتعاون مع جيمس جويس نفسه، هناك إشارات

مرجعية إلى أنهار إيطالية، مثل: سيريو، بو، سيرشيو، بياف، كونكا، آنيين، أومبرون، لامبرو، تارو، توكو، بيلبو، سيللارو، تاليمنتو، لامون، بريمبو، تريبيو، مينسيو، تيدون، و بانارو ـ لا يوجد أي منها في النسخة الإنجليزية[1] الأمر نفسه حدث مع الترجمة الفرنسية التاريخية الأولى.[2]

تعطي هذه القائمة الانطباع بأنها لا نهائية. ليس فقط أن على القارئ أن يبذل جهدا من أجل التعرف على كل تلك الأنهار، بل إن المرء يشك في أن النقاد قد يتعرفون على أنهار أكثر من تلك التي ذكرها جويس. ويشك المرء كذلك، كنتيجة للاحتمالات التوافقية التي تقدمها الأبجدية الإنجليزية، أن هناك أنهار أكثر مما فكر فيه النقاد وجويس معا.

يصعب تصنيف مثل هذا النوع من القوائم. إنها تنبع من النَّهم،

(1) James Joyse, "Anna Livia Plurabelle", trams. James Joyse and Nino Frank (1938), reprinted in Joyse, *Scritti italiani* (Milan: Mondadori, 1979).

(2) James Joyse, "Anna Livia Plurabelle", trams. Samuel Beckett, Alfred PerronK philippe Soupault, Paul Leon, Eugene Jolas, Ivan Goll, and Adrienne Monnier, with the collaporation of Joyse, *Nouvelle Revue Francaise*, May 1, 1931.

من المجموعات غير القابلة للوصف (لا يستطيع أحد تحديد عدد الأنهار الموجودة في العالم)، ومن حب جارف للقوائم. لابد وأن جويس بذل الكثير من الجهد، على مدى طويل، من أجل العثور على أسماء تلك الأنهار، وساعده في ذلك الكثير من المعاونين. من المؤكد أنه لم يقم بذلك بدافع من حب الجغرافيا. المحتمل أنه لم يرغب في أن تكون للقائمة نهاية.

في نهاية الأمر، نحن نلمح مكان الأمكنة: العالم في مجمله. ينظر إليه بورخس، في قصته "الألف"، عبر شق صغير، ويراه كقائمة قُدر لها ألا تكون مكتملة ـ قائمة بالأماكن، والناس، والطقوس المزعجة. إنه يرى المحيط الزاخر، الفجر والغسق، وحشود الأمريكتين، شبكة عنكبوت فضية في مركز هرم معتم، متاهة متصدعة (يتضح أنها مدينة لندن)، سلسلة لا نهائية من العيون التي يُنظر إليها من قرب، وكل المرايا الموجودة في الكون، وساحة خلفية في شارع سولير، يجد فيه نفس البلاطات التي رآها منذ عشرين عاما في مدخل منزل في فاري بنتوس، وعناقيد عنب، وثلج، وسجائر، وعروق معدنية، وبخار ماء، وصحراوات استوائية محدَّبة

وكل حبة رمل فيها، وامرأة في مدينة إنفيرنس، وشعرها المتشابك، وجسدها البهي، وسرطان ينخر ثديها، ودائرة من التراب الجاف على جانب الطريق حيث كانت شجرة يوما ما، ومنزل ريفي في أدروجي، ونسخة من الترجمة الإنجليزية الأولى لكتاب بليني[1] وكل حرف في كل صفحة معا، والليل والنهار متزامنين، والغروب في مدينة كيريتارو، حيث يعكس ألوان وردة في البنجال، وغرفة نومه الفارغة، غرفة مكتب في الكامار، تحتوي على كرة أرضية بأرضه وبحاره، وضعت بين مرآتين تضاعفان صورتها إلى ما لا نهاية، وخيول تلهب ريح الفجر أعرافها على شاطئ بحر كاسبينا، وعظام يد هشة، وناجون من معركة يرسلون بطاقات بريدية، وبطاقات التاروت في نافذة متجر في ميرزابور، وانحناءات ظلال أعشاب السرخس على أرضية دفيئة، ونمور، ومكابس، وثيران، وظواهر مد وجذر، وجيوش، وكل النمال على وجه الأرض، واسطرلاب فارسي، ودرج مكتب يحوي رسائل فاحشة ومذهلة

---

[1] گايوس پلينيوس سِكوندوس، أشتهر بأسم پليني الأكبر، عالم إيطالي، كتب الكثير من الأعمال التاريخية والفنية التي لم يتبق منها سوى 37 مجلدًا من التاريخ الطبيعي.[/*المترجم*]

التفاصيل، كتبتها صديقته الحميمة بياتريس فيتربو، أثر محبوب في مقبرة شاكاريتا، للبقايا المتحللة لما كانت يوما بياتريس اللذيذة، الدورة الدموية الخاصة بدمائها الداكنة، لفائف ونوابض الحب وتبدلات الموت. كان يرى الألِف ـ نقطة في الفضاء تحوي كل النقاط ـ من كل الجهات معا، الأرض في الألف، والألف بدورها في الأرض، والأرض في الألف. يرنو إلى وجهه وإلى أحشائه، يشعر بالدوار، ويبكي، إذ رأت عيناه ذلك السر، موضوع افتراضي، استولى الرجال على اسمه، لكن أحدا منهم لم يعتبره حقا: كون لا يمكن تصوره [1].

لقد كنت مفتونا دوما بمثل تلك القوائم ـ وأرى أنني في صحبة جيدة، من المؤكد أن ذلك كان بتأثير بورخيس الذي قمت بتجربته، في رواية *باودولينو*، لتأليف جغرافيا متخيَّلة. يصف باودلوينو روعة الغرب لابن بريستر جون، المجذوم الذي يواجه موتا محققا بسبب مرضه، والذي يعيش في عزلة، في مدينة شرقية أسطورية

(1) اعتمدت في مجموعتي على ترجمة أندرو هيرلي لكتابه *أعمال مختارة لخورخي لويس بورخيس* (New York: Viking, 1998). (إكو)

بعيدة. من ثم، فإنه يخبر عن أماكن وأشياء العالم الغربي بنفس الطريقة الرائعة التي كان يرى بها العالم الغربي، في القرون الوسطى، الشرق الأقصى:

رحت أصف له الأماكن التي زرتها، من راتيسبون إلى باريس، ومن فيينا إلى بيزنطة، ثم قونيه وأرمينيا، والشعوب التي التقيناها خلال رحلتنا. كان مقدرا له أن يموت دون أن يرى شيئا عدا كهوف بنداتزيم، فحاولت أن أبث فيه الحياة بحكاياتي. ولعلي اختلقت بعضها، فحدثته عن مدن لم أزرها، ومعارك لم أخضها، وأميرات لم أعرفهن. حكيت له عن عجائب الأرض التي تموت عندها الشمس. جعلته يستمتع بغروب الشمس في بروبونتيس، وألق اللازورد في مياه البندقية، ووادي هيبيرنا، حيث تقبع سبع كنائس بيضاء على ضفاف بحيرة ساكنة، وصفت له جبال الألب وهي تتغطى بمادة بيضاء ناعمة، تذوب في الصيف لتصير شلالات هائلة، تتفرع أنهارا وجداول تجتاز المنحدرات الغنية بأشجار الكستناء، وأخبرته عن صحاري الملح التي تمتد بطول سواحل أبوليا، واقشعر بدنه لوصفي للبحار التي لم أبحر عبرها، تتقافز فيها أسماك بحجم العجول، لكنها أليفة حتى أنه يمكن

للرجال أن يمتطونها، وقصصت عليه أحداث رحلة القديس برندان إلى الجزر المباركة، وكيف أنه ارتقى في أحد الأيام، ظنا منه أنه وصل إلى أرض في قلب البحر، ظهر حوت، وهو سمكة في حجم جبل، يمكنها أن تبتلع سفينة بأكملها، لكن كان عليَّ أن أشرح له ما هي السفن: سمكة مصنوعة من الخشب تخترق الأمواج، بينما ترفرف عليها أجنحة بيضاء، وسردت عليه قائمة بالحيوانات العجيبة في بلادي: الأيل، الذي يملك قرنين كبيرين على هيئة صليب، وطائر اللقلق، الذي يطير بين أرض وأخرى، ويرعى أبويه عندما يكبران، يحملهما على ظهره ويطير بهما، والبقة، التي تشبه نبات الفطر، حمراء منقطة ببقع حليبية اللون، والسحلية التي تشبه التمساح، لكنها صغيرة إلى حد أنه يمكنها المرور تحت عقب الباب، وطائر الوقواق، الذي يبيض في أعشاش الطيور الأخرى، والبومة، التي تبدو عيناها الدائريتين في الليل كمصباحين، وتتغذى على زيت القناديل المعلقة في الكنائس، والقنفذ، الذي يتغطى ظهره بأشواك حادة، ويمتص حليب الأبقار، والمحار، صندوق جواهر حي، ينتج جمالا ميتا، ولكن ذو قيمة فائقة، والعندليب، الذي يظل يقظا يغني، ويحيا هائما بالأزهار، والسلطعون، وحش مدرَّع بالقشور الحمراء

كاللهب، يسبح القهقرى حين يفر من الصيادين الشغوفين بمذاق لحمه، وثعبان البحر، المرعب، السمين لذيذ الطعم، والنورس، الذي يحلق فوق البحار مثل ملاك سماوي، لكنه يطلق صرخة حادة كالشيطان، والشحرور الأسود ذو المنقار الأصفر، ويتحدث كالبشر، متملق يردد أسرار سيده، والبجعة، التي تخوض بأبهة ملكية في المياه الضحلة، وتغني عند موتها لحنا عذبا، وابن عرس، المتموج في ليونة كالصبية اللعوب، والصقر، الذي ينقض من عليائه على فريسته، ويعود بها إلى فارسه الذي دربه. أتخيل روعة الجواهر التي لم يرها قط ـ ولا أنا ـ والقطع الأرجوانية والحليبية اللون من المزهريات المورينية، والعروق الوردية والبيضاء في حجر مصري، والبياض الشاهي لمعدن الأوريكالكوم، وشفافية الكريستال، وبريق الماس، عندئذ شرعت في الإنشاد في مدح روعة الذهب، معدن طري يمكن تشكيله كهيئة ورقة شجر جميلة، وهسيس المشغولات الفضية حين توضع في الماء لتبريدها، والمذاخر التي لا يمكن تصورها، ولا تُرى إلا في ذخائر الأديرة العظيمة، وارتفاع الأبراج المدببة لكنائسنا، وقدر علو واستقامة أعمدة مضمار سباق الخيل في القسطنطينية، والكتب التي يقرأها اليهود، تزينها علامات تبدو

كالحشرات، والأصوات التي يصدرونها عند قراءتهم لها، وكيف تلقى ملك مسيحي من أحد الخلفاء المسلمين ديكا حديديا، يصيح من تلقاء نفسه عند شروق الشمس، والكرة التي تدور وهي تنفث البخار، وكيف تشعل مرايا أرشميدس الحريق، وكم هو مخيف رؤية طاحونة هواء في ظلمة الليل، وأخبرته أيضا عن الكأس المقدسة، وعن الفرسان الذين ما زالوا يبحثون عنها في بريتاني، وعنًّا، كيف سنسلمها إلى أبيه بمجرد أن نعثر على زوسيموس الذي لا يوصف. لما تبين لي أن تلك الأشياء الرائعة قد فتنته، وأن استحالة نوالها قد أحزنه، فكرت في إقناعه بأن هناك ما هو أسوأ مما يعانيه، بإخباره عما لاقاه أندرونيكوس من عذاب، بتفاصيل تفوق كثيرا ما حدث له بالفعل، ومذبحة مدينة كريما، والأسرى الذين قُطعت أيديهم، وآذانهم، وأنوفهم، ووضعتُ أمام ناظريه صور أمراض لا يبلغها الوصف، يبدو الجذام بالنسبة لها أقل بؤسا، وأخبرته كم هو فظيع إلى درجة رهيبة التهاب العقد الليمفاوية، ومرض الحُمْرَة، ومرض الرُقاص، ومرض الهربس الناري، وعضة العنكبوت الذئبي، والجَرَب، الذي يجعلك تحك كل موضع في جلدك، والتأثير الخبيث لأفعى الصلّ، وتعذيب القديس أجاثا، الذي قطعت

أثداؤه، والقديس لوسي، الذي فُقأت عيناه، والقديس ستيفن، الذي حُطمت جمجمته بالأحجار، والقديس لورانس، الذي أحرق فوق نار هادئة، واختلقت قصصا عن قديسين وفظائع أخرى، مثل القديس أورسيسينوس الذي أُدخل الخازوق في دبره وأُخرج من فمه، والقديس سارابيون، الذي سُلخ جلده، والقديس موبسويستوس، الذي ربطت أطرافه الأربعة بأربعة خيول، فجُنَّ ثم تقطعت أوصاله أربعة أجزاء، والقديس دراكونتيوس، الذي أجبر على تجرع القار المغلي .... بدا لي أن ذكر تلك الأمور الرهيبة قد أراحه، لكنني خشيت حينئذ من أن أكون قد بالغت كثيرا، ومن ثم شرعت في أن أحكي له عن الجانب الجميل من العالم، والتي غالبا ما تكون عزاء للسجين: عن رشاقة الفتيات الباريسيات، والترف الكسول لغانيات فينيسيا، والبشرة التي لا تضاهى لإمبراطورة، والضحكة الطفولية لكولاندرينا، وعيني أميرة بعيدة. أثاره ذلك، وطلب مني أن أحكي له المزيد، راغبا في معرفة كيف كان شَعر ماليسندا، كونتيسة طرابلس، وشفاه وافرات الجمال اللائي فتنَّ فرسان بروسليندا بأكثر من افتتانهم بالكأس المقدسة ذاتها. أثاره ذلك، ليغفر لي الرب، أظنه قد بلغ حد الشهوة، مرة أو مرتين. وإضافة إلى ذلك، حاولت

إفهامه كيف أن العالم غني بالتوابل ذات الروائح الواهنة، ولما لم يكن معي شيئا منها، حاولت تذكر أسماء التوابل التي كنت أعرفها، وتلك التي سمعت عنها فقط، كلمات سوف تصيبه بالثمالة كما العطور، وعددت له: المالابستر، والبخور، والناردين، والعوسج، والصندل، والزعفران، والزنجبيل، وحَب الهال، والجدوار، والغار، والمردقوش، والكزبرة، والشَبَت، والزعتر، والقرنفل، والسمسم، والخشخاش، وجوز الطِّيب، وإذخر الليمون، والكركم، والكمون. أنصت إليَّ الشمَّاس، وهو على شفا الوَلَه، تحسس وجهه، كما لو أن أنفه المسكين غير قادر على تحمل كل هذه الروائح، وتساءل، وهو يبكي، ماذا أعطوه من طعام حتى الآن، أولئك الخصيان الملعونين، بذريعة أنه مريض، غير لبن الماعز والخبز المنقوع في البورق، الذي ادعوا أنه مفيد لمرضى الجذام، وقضى أيامه مذهولا، نائما في معظم الأحيان، وفي فمه المذاق نفسه، يوما بعد آخر[1].

(1) Umberto Eco, Baudolino, trans. William Weaver (New York: Harcourt Brace, 2001), 31.

قاعات العجائب والمتاحف

إن القائمة المصورة (كتالوج) للمتحف تعتبر مثالا للقائمة العملية، التي تشير إلى الأشياء الموجودة في مكان معد مسبقا، وهي، بالتالي، نهائية بالضرورة. ولكن ماذا نعتبر المتحف *في حد ذاته*، أو أي مجموعات أخرى؟ باستثناء بعض الحالات شديدة الندرة لمجموعات تتضمن *كل* الأشياء المنتمية إلى نوع محدد (على سبيل المثال: كل ـ وأنا أعني فعلا كل ـ الأعمال الفنية لفنان معين)، فإن المجموعة تظل دائما مفتوحة، ويمكن لها أن تتسع للمزيد من العناصر الإضافية، خاصة إذا كانت المجموعة تتأسس على ميلٍ ـ كما يمكن للمرء أن يقول عن مجموعة تضم النبلاء الرومان، و لوردات العصور الوسطى، والمتاحف الحديثة ـ إلى إنشاء تراكمات تتزايد *إلى ما لا نهاية*. رغم أن المتحف يعرض عددا هائلا من الأعمال الفنية، إلا أنه يعطي الانطباع بأنها أكثر عددا من ذلك.

إضافة إلى ذلك، فيما عدا بعض الحالات الخاصة، فإن المجموعات تكون دائما غير متناغمة. سيصاب المسافر الفضائي،

غير العليم بمفاهيمنا عن الفن، بالدهشة ويتساءل عن سبب ضم متحف اللوفر لبعض الأشياء شائعة الاستعمال؛ مثل: المزهريات، والأطباق، أو أوعية الملح، وتماثيل آلهة مثل تمثال فينوس دي ميلو، وصور مناظر طبيعية، وصورا شخصية لأناس عاديين، وآثار جنائزية، ومومياوات، وصور كائنات متوحشة، ومستلزمات عبادة، وصور أناس يُعذَّبون، ولوحات تصور المعارك، ولوحات لعاريات، قُصد بها إثارة الشهوة، وحفريات.

وبما أن تلك المعروضات بالغة التنوع، ولأنه يمكن للمرء أن يتخيل كيف يكون حاله وهو محاط بها في الليل، يمكن للمتحف أن يشكل تجربة مرعبة، ينشأ عنها إحساس بعدم الراحة بسبب العدد الهائل والتنافر الذي تتصف به تلك الأشياء المجموعة.

عندما تكون الأشياء المجموعة غير ممكن التعرف عليها، فإن المتحف الحديث يمكنه أن يكون أشبه بممهد الطريق لمتاحف القرن السابع عشر ـ والقرن الثامن عشر للعلوم الطبيعية: الذي يُطلق عليه *Wunderkammern* ـ "خزائن العجائب"، أو "خزائن الأشياء المثيرة للفضول" ـ بينما يحاول البعض جمع مجموعات بنحو

منهجي، من كل ما يجب معرفته، يجمع آخرون أشياء تبدو غير طبيعية، أو لم يُسمع عنا من قبل، ومن بينها أشياء غريبة أو مدهشة؛ مثل: تمساح محنط ومحشو، كالذي يُعلق عادة في صدر القاعة فيهيمن عليها بوجوده.

من بين تلك المجموعات، تلك التي جمعها بيتر العظيم، في سان بطرسبرج، وكانت مجموعة من الأجنة المشوَّهة المحفوظة بعناية في الكحول.

إن الأعمال الشمعية، في متحف ديللا سبيكولا في فلورنسا، تعرض مجموعة من العجائب التشريحية، أعمال واقعية للغاية لأجساد منزوعة الأحشاء، ترقد عارية، في سيمفونية من النغمات اللونية، التي تتدرج من الوردي إلى الأحمر القاني، ومن ثم تخفت إلى درجات البني الداكنة للأمعاء، والكبد، والرئتين، والمعدة، والطحال.

ما تبقى من قاعات عرض الجائب يتكون بدرجة كبيرة من عروض تصويرية، أو رسومية في كتالوجاتها. بعضها كان يتكون من مئات من الأرفف الصغيرة، التي تؤوي أحجارا، وأصدافا،

وهياكل عظمية لحيوانات غريبة، وأعمالا فنية أصلية لمحنطي الحيوانات، ممن تمكنوا من تكوين حيوانات غير موجودة. بعض قاعات عرض الغرائب الأخرى كانت تشبه متحفا للمصغرات ـ صناديق عرض مقسَّمة إلى حجيرات، تحوي وحدات تبدو، بانفصالها عن سياق وجودها الأصلي، وكأنها تخبر قصصا غير ذات معنى، أو غير مناسبة.

نعلم من كتالوجات مثل *كتالوج متحف سيليبريموم*، بواسطة دي سيبيبوس (1678)، وكتالوج *متحف كيرشيريانوم*، بواسطة بوناني (1709)، أن في المجموعة التي جمعها الأب أثناسيوس كيرشر، في الكلية الرومانية، توجد تماثيل قديمة، ومتعلقات للعقيدة الوثنية، وتمائم، وأوثان صينية، وطاولات نذور، وصحيفتان تظهران تجسدات البراهما الخمسين، ونقوش معابد رومانية، وقناديل، وخواتم، وأختام، وحلي معدنية، وأساور، وصنجات وزن، وأجراس، وأحجار، وحفريات ذات صور عجيبة نحتتها الطبيعة على سطوحها، وأشياء غريبة، تم جمعها من أنحاء العالم، من بينها أحزمة سكان البرازيل الأصليين، مزخرفة بأسنان

ضحاياهم، وطيور عجيبة، وحيوانات أخرى محنَّطة، وكتاب من مالابار مصنوع من سعف النخيل، ومصنوعات تركية، وموازين صينية، وأسلحة بربرية، وفواكه هندية، وقدم مومياء مصرية، وأجنَّة تتراوح أعمارها بين أربعين يوما وسبعة أشهر، وهياكل عظمية لصقور، وطيور هدهد، وعقعق، وطائر السمنة، وقرود برازيلية، وقطط وفئران، وخُلد، ونيص، وضفادع، وحرباء، وأسماك قرش، وكذلك نباتات بحرية، وأسنان عجل بحر، وتمساح، وحيوان المدرَّع، وعنكبوت ذئبي، ورأس فرس نهر، وقرن وحيد قرن، وكلب مشوَّه محفوظ في وعاء من محلول بلسمي، وعظام ضخمة، وآلات موسيقية وحسابية، ومشروعات تجريبية لآلات دائمة الحركة، وإنسان آلي وأجهزة أخرى كثيرة صنعها أرشميدس وهيرون السكندري، وقواقع أذن، وموشورات مثمنة تضاعف صورة نموذج فيل صغير، فتُبدي "صورة قطيع من الأفيال، التي تبدو كما لو أنه تم جمعها من جميع أنحاء آسيا وأفريقيا"، وآلات هيدروليكية، وتلسكوبات وميكروسكوبات مع صور ميكروسكوبية لحشرات، ونماذج للكرة الأرضية، وكرات

أرضية عسكرية، وأسطرلاب، وخرائط لنصف الكرة الأرضية، وساعات شمسية، وهيدروليكية، وميكانيكية، ومغناطيسية، وعدسات، وساعات رملية، وأجهزة قياس درجات الحرارة والرطوبة، ولوحات وصور عديدة لجبال وأجراف، ومسارات ريح في الأودية، ومتاهات خشبية، وموجات رغوية، ودوَّامات، وتلال، ورسوم منظورية معمارية، وأطلال، وآثار قديمة، ومعارك، ومذابح، ومبارزات، وانتصارات، وأماكن، وأسرار إنجيلية، وتماثيل آلهة.

استمتعت بشدة بتصور إحدى الشخصيات في *بندول فوكو* وهو يتجول عبر الأروقة المهجورة *للمعهد الوطني للفنون والحِرَف* في باريس ـ متحف لتاريخ التكنولوجيا، يضم آليات عفا عليها الزمن، حتى لم تعد وظيفتها واضحة للزوار، لهذا بدى المعهد الوطني للفنون والحِرَف مثل قاعة عرض غرائب تنتمي لعصر الباروك. زاد ذلك من انطباع الزائر بالتهديد من جانب وحوش آلية غير معروفة، وأطلق في هلوساته الذهنية سلسلة متواصلة من الخيالات جنون الشك:

يمتد صف من العربات: دراجات، وعربات بلا أحصنة، وسيارات، وطائرات معلقة في السقف. بعض المعروضات لم تُمَس، رغم آثار البِلَى وتقشر طلائها بفعل الزمن، تبدو في المزيج الغامض للضوء الطبيعي والصناعي كما لو أنها مغطاة بخضرة صدأ النحاس، وورنيش كمنجات قديم. بعض المعروضات الأخرى كانت مجرد هياكل، قضبان وأذرع نقل حركة تهدد بأشكال تعذيب لا توصف. إذ تتصور نفسك مقيدا إلى آلة تعذيب تشد ذراعيك وقدميك، وشيء ما ينغرز في لحمك إلى أن تعترف.

خلف تلك المجموعة من الآلات القديمة ـ التي كانت تتحرك فيما سبق، وسكنت الآن بلا حركة، بعدما طال أرواحها الصدأ، وصارت مجرد نماذج للكبرياء التكنولوجي، الذي يشتد توقه إلى عرضها لتقديرات الزوار ـ منصة الجوقة، يحرسها من جانبها الأيسر نموذج مصغر لتمثال الحرية، الذي صممه بارتولدي لعالم آخر، ومن الجانب الأيمن، تمثال لباسكال. هنا تحيط بتأرجحات البندول كوابيس عالِم حشرات مختل ـ مخالب، وفكوك، وقرون استشعار، وأحشاء دودة شريطية، وأجنحة ـ

مقبرة تحوي جثثا ميكانيكية تبدو كما لو أنها على أهبة الاستعداد لمعاودة الحركة في أي لحظة ـ مغناطيس، ومحولات أحادية المرحلة، ومحركات توربينية، ومحولات كهربائية، آلات بخارية، مولدات كهرباء. في الخلفية، في الرواق المسقوف بعد البندول، تنتصب أوثان أشورية، وكلدانية، وقرطاجنية، وأوثان للإله بعل، الذي توهجت بطونها، منذ زمن، بحمرة ملتهبة، وعذراوات نورمبرج[1]، التي ما تزال تنتصب في قلوبها المسامير العارية: التي كانت ذات يوم محركات طائرات. يشكلون الآن إكليلا مهيبا من الصور الشبحية، التي تمجد البندول، بدا الأمر كما لو أن نسل العقل والتنوير استنكرا أن يقفا حراسا أبديين للرمز المطلق للتراث والحكمة.

......

أهبط إلى الطابق السفلي. أتحرك ... لساعات كنت ارتقب هذا، ولكن الآن، بعد أن أصبح ممكنا، بل ومن الحكمة، القيام بذلك، انتابني شلل. كنت سأضطر إلى عبور القاعات في الليل،

---

[1] عذراوات نورمبرج، أو عذراء الحديد: آلة تعذيب، على هيئة تشبه التابوت الفرعوني، يتخذ شكله الخارجي صورة امرأة، ومفرغ داخله، المثبت في جدرانه مسامير، ويوضع الضحية داخله، ويغلق عليه، فتنغرز المسامير في جسده. [*المترجم*]

مستخدما مصباحي اليدوي عند الضرورة. أثر ضئيل من الوهج الليلي عبر صافيا عبر النوافذ الكبيرة. رأيت بعين خيالي متحفا من أطياف تصنعها أشعة القمر. كنت مخطئا. تعكس الخزانات الزجاجية بريقا غامضا من الخارج، هذا كل شيء. إذا لم أكن أتحرك بحرص، لكنت سقطت على الأرض، كان يمكن أن أسقط على شيء فيصدر صوت تحطم زجاجي، أو رنة معدن. بين الحين والآخر أقوم بإضاءة المصباح، وأطفئه. مع تقدمي، شعرت كما لو كنت في ملهى كريزي هورس الليلي. كشف الشعاع المفاجئ عن عُري، لكن ليس من لحم، وإنما من مشابك ومسامير.

ماذا لو انكشف لي فجأة وجود حي، شخص هو مبعوث السادة، الذي يراقب ويرصد تقدمي؟ من سيكون أول من يصرخ؟ أنصت. بلا فائدة. أمضي في خفة المنزلق، لا أصدر صوتا. وكذلك هو.

في تلك الظهيرة، درست بعناية تسلسل القاعات، حتى أتمكن من العثور على الدَرَج الكبير، حتى في الظلام. ولكن بدلاً من ذلك كنت أتجول، أتلمس. ولكني فقدت اتجاهاتي.

ربما كنت أسير في دوائر، أمر ببعض القاعات مرتين. ربما

لن أخرج أبدًا من هذا المكان؛ ربما صار طقسا أن أمضي متلمسا بين آلات لا معنى لها.

.....

محرك فرومنت: هيكل عمودي على قاعدة على شكل المعيَّن. يحتوي، مثل شكل تشريحي، يُبدي أضلاعه وأحشاءه، على مجموعة متتالية من البكرات، والبطاريات، وقواطع الدائرة ـ ما ذا تسميه الكتب المدرسية بحق الجحيم؟ ـ وهذا الشيء يحركه حزام نقل تديره عجلة مسننة ... لأي غرض كان يُستخدم؟ الجواب: لقياس التيارات الكهربائية التي تحدث تحت الأرض، بالطبع.

المُراكِمات. ماذا راكمت؟ تخيلت ستة وثلاثون من غير المرئيين كأمناء مجتهدين (أمناء السر) ينقرون طوال الليل على لوحة المفاتيح ليصدر عن هذه الآلة صوتًا، شرارة، جميعهم منهمكون في حوار من الساحل إلى الساحل، من الهاوية إلى السطح. على السطح، من مدينة ماتشو بيتشو[1] إلى أفالون[1]،

[1] **مدينة ماتشو بيتشو**: أو القلعة الضائعة، ومعني كلمة ماتشو بيتشو في اللغة الإنكية "قمة الجبل القديمة". بناها شعب الإنكا، في القرن الخامس عشر، وهي تقع في كوزكو في البيرو، بين جبلين من سلسلة جبال الأنديز، على ارتفاع 2340 متراً فوق سطح البحر، وعلى كلا جانبيها هاوية سحيقة يبلغ ارتفاعها حوالي 600 متر، قامت

هيا، هيا، حوّل، حوّل، حوّل، بامارسيل، بامارسيل[2]، لقد رصدنا هزة أرضية، Mu 36، تلك التي يعبدها البراهمة معتقدين أنها زفير الإله، والآن سأقوم بتوصيل الصنبور، الصمام، وجميع دوائر الكون الكبير والدقيق[3] تعمل، وكل جذور الماندريك ترتجف تحت القشرة الأرضية، تسمع أغنية التعاطف العالمي، مرارا وتكرارا.

وبينما كانوا يقومون بتشغيل تلك المعالجات الكهربائية السداسية شبه الحرارية ـ هكذا كانت ستقول عنها جاراموند ـ بين الحين والآخر، يخترع شخص ما، على سبيل المثال، لقاحًا أو مصباحا كهربائيا، منتصرا في المغامرة الرائعة للمعادن، لكن المهمة الأصلية كانت مختلفة تمامًا: ها هم، يتم تجميعهم في منتصف

منظمة اليونسكو بتصنيف هذه المدينة في قائمة التراث العالمي عام 1983. وهي إحدى عجائب الدنيا السبع الجديدة. [*المترجم*]

[1] **أفالون**: جزيرة خيالية في الأساطير الويلزية، وهي مملكة الموتى، وأصبحت لاحقا جنة على الأرض في البحار الغربية، ثم أصبحت موطن الأبطال في الحكايات الآرثرية. [*المترجم*]

[2] العبارة تعبر عن اتصال لاسلكي للتحذير من . [*المترجم*]

[3] **الكون الكبير والدقيق** micro-macrocosmic: مفهوم فلسفي يرى علاقة بين الكون الأصلي الكبير (العالم) ونموذجه الدقيق/الصغير (الإنسان)، الذي يحمل كل صفاته، ونجدها عند فيثاغورس، وبعده أفلاطون، وليوناردو دافنشي. [*المترجم*]

الليل، لتدوير آلة دوكريتيه للكهرباء الساكنة؛ عجلة شفافة، تبدو مثل حزام عريض، وداخلها، كرتان اهتزازيتان صغيرتان مدعومتان بعصي مقوسة، وعندما تتلامسان، يتطاير الشرر، ويأمل د. فرانكنشتاين في إعطاء الحياة لغولته، ولكن لا، للإشارة معنى آخر: إنه الخُلد الكهل يقوم بالحفر ....

ماكينة حياكة (ماذا أيضا؟ واحد من تلك الإعلانات المطبوعة، إلى جوار إعلان عن حبوب لتكبير الصدر، وصقر كبير يحلق فوق الجبال، مع مشروب منعش بين مخالبه، رواية روبور الفاتح[1]، ولكن عندما تقوم بتشغيلها، فإنها تُدير عجلة، وتُدير العجلة ملفًا، والملف ... ماذا يفعل الملف؟ من يستمع إلى الملف؟ يقول الملصق، "التيارات المستحثة من الحقول الأرضية". وقح! يمكن أن يقرأها حتى الأطفال في الزيارات النهارية!

مشيتُ بينها. تخيلت نفسي أتضاءل حتى أصبح في حجم نملة، أمشي مذهولا في شوارع مدينة ميكانيكية، ناطحات سحاب معدنية على كل جانب. تتراكم الأسطوانات،

---

[1] **روبور الفاتح**: رواية خيال علمي لجول فيرن، نشرت عام 1886، كما تُعرف باسم "مقص السماء". [*المترجم*]

والبطاريات، وقوارير ليدن[1] فوق بعضها البعض، وآلات الطرد المركزي الدوارة، وآلة كهربائية للجذب والتنافر، وتعويذة لتحفيز التيارات التعاطفية، وصف من أعمدة يشكل تسعة أنابيب، ومغناطيس كهربائي، ومقصلة، وفي المركز ـ بدا وكأنه مكبس ـ خطافات معلقة من السلاسل، كتلك التي قد تراها في إسطبل. مكبس يمكنك به سحق يد أو رأس. جرس زجاجي مع مضخة هوائية، وأسطوانتين، وما يشبه إمبيق التقطير الزجاجي، مع كوب تحته، وإلى يمينه، كرة نحاسية، فيها مزجَ سان جيرمان أصباغه من أجل لاندجراف هيس.

رف معدني، عليه صفَّان من الساعات الرملية الصغيرة، عشرة في كل صف، ممدودة أعناقها مثل رقبة المرأة في لوحة موديلياني، وفي داخلها مواد غير محددة، يتسع الانتفاخ العلوي لكل منها بحجم مختلف، مثل بالونات على وشك الإقلاع. هذا،

[1] **قارورة ليدن**: هي أول قارورة لحفظ الطاقة داخل الدوائر الكهربائية، تم اختراعها عام 1745، وتتكون من قارورة زجاجية تحفظ الماء بداخلها، ويخترق الماء مسمار عبر فتحة ضيقة في غطاء القارورة، يوصِّل شحنة كهربية ساكنة، ثم يُفصل عنها، وتحفظ الشحنة لفترة داخل القارورة. [*المترجم*]

جهاز لإنتاج الريبيس[1]، يمكن لأي شخص رؤيته.

يلي ذلك قسم المصنوعات الزجاجية. عدت في مسيري. زجاجات خضراء صغيرة: مضيف سادي يحاول أن يقدم لي سُما من العنصر الخامس. ماكينات حديدية لتصنيع الزجاجات، يتم فتحها وإغلاقها بواسطة ذراعين. ماذا لو أن شخصا وضع معصمًا بدلاً من الزجاجة؟ طراخ! وسيكون الأمر نفسه مع تلك الكماشة العظيمة، تلك المقصات الضخمة، والمشارط الملتوية، التي يمكن إيلاجها في عضلة الشرج العاصرة أو الأذنين، في الرحم لانتزاع الجنين الذي ما يزال على قيد الحياة، والذي سيتم طحنه مع العسل والفلفل لإرضاء شهية عشتروت ... كانت الغرفة التي كنت أمر عبرها الآن تحتوي على دواليب عرض واسعة، وأزرار لتحريك لولب معدني ليتحرك بلا رحمة نحو عين الضحية، والبئر والبندول. كنا قريبين من قسم الرسوم الكاريكاتورية، إلى الأدوات السخيفة لروب جولدبيرج، ألواح التعذيب التي ربط بها دُنجل الضخم ميكي ماوس، وآلة ذات ثلاثة تروس، انتصار ميكانيكا عصر النهضة، مشروب برانكا، وراميللي، وزونكا.

---

[1] **الريبيس Rebis**:المادة المزدوجة، ويقصد به إيجاد الشيء المزدوج الجنس، كالخنثى، بفعل الكيمياء. [*المترجم*]

كنت أعرف هذه المعدات ذات التروس، وقد وضعتها في المغامرة الرائعة للمعادن، ولكن تم وضعها هنا في وقت لاحق، في القرن الماضي، وكانت على استعداد لكبح جماح المعاندين بعد غزو العالم؛ تعلم فرسان المعبد من الحشاشين كيف يُخرسون نوفو دي عندما يحين وقت القبض عليه؛ سيتلوى الصليب المعقوف لسيبوتندورف، في اتجاه الشمس، الأطراف المنتزعة لأعداء سادة العالم. كل شيء جاهز، هذه الأدوات في انتظار إشارة، كل شيء واضح ومرئي، كانت الخطة معلنة، ولكن ما كان أحد ليتوقعها، الخناجر الميكانيكية ذات الصرير ستنشد ترنيمة الفتح، عربدة هائلة تصدر عن الأفواه، كل الأسنان التي أطبقت وتعشقت بالضبط، وأفواه تغني في تشنجات تيك توك.

معروضة ليراها الجميع. ولأجل هذا، ما هو الغرض الحقيقي من هذا الصندوق الضخم في مركز لوتيتيا (لوتيتيا، الهواء يتدفق في بحر جوفي من الطين)، حيث كان، ذات مرة، قلب باريس، مع أنابيب التهوية تلك، وذلك الجنون بالأنابيب، والمواسير، وبآذان ديونيسيوس المفتوحة للسماء من أجل التقاط الأصوات، والرسائل، والإشارات، وإرسالها إلى مركز الكرة الأرضية، ثم

إعادتها، ودفق المعلومات الآتي من الجحيم؟ أولاً، الكونسرفتوار، ومختبر، ثم القوة، والمسبار، وأخيرًا بوبورج، جهاز إرسال واستقبال عالمي. هل قاموا بإعداد كأس شفط ضخم للترفيه عن حفنة من الطلاب كثيفي الشعر، والرائحة، الذين ذهبوا إلى هناك للاستماع بأحدث سماعة رأس يابانية؟ ليراها الجميع. بوبورج، بوابة إلى مملكة أجارتا Agarttha تحت الأرض، النُّصب التذكاري لعودة فرسان السينارشيسي. والباقي – اثنان، أو ثلاثة، أو أربعة مليارات منهم ـ لم يكونوا على علم بذلك، أو أجبروا أنفسهم على أن يشيحوا بوجوههم عن ذلك[1].

التعريف بقائمة الخصائص مقابل التعريف بالماهية

يصف هوميروس درع أخيل باعتباره قالبا؛ لأنه يعلم بالضبط كيف تكون الحياة في ذلك المجتمع، فهو لا يفعل غير تقديم لائحة بالمحاربين لأنه لا يعرف عددهم. هكذا، قد يحسب المرء أن القوالب قد تكون من خصائص المجتمعات المتطورة، التي تحوز

(1) Umberto Eco, Facault Pendulum, trans. William Weaver (New York: Harcourt Brace, 1998), pp. 7-8 (ch. 1); pp. 575-579 (ch. 112).

معارفا بالعالم الذي نجحت في اكتشافه وتعريفه، بينما تكون القوائم مناسبة للثقافات البدائية التي لا تملك إلا صورة غير دقيقة عن الكون، وتحاول، بقدر ما تستطيع، إنشاء قائمة بخصائصه ، دون أن تؤسس لعلاقات تراتبية فيما بينها. سوف نرى أنه بحسب أوصاف معينة، أن هذا قد يكون صحيحا ـ غير أن القوائم قد ظهرت مرة أخرى في العصور الوسطى (حين ادَّعى كِتاب الخلاصة اللاهوتية[1] والموسوعات تقديم قالب نهائي للعالم المادي والروحي)، في فترة عصر النهضة والباروك (حينما كان قالب العالم يتخذ هيئة قالب علم الفلك الجديد)، وبنحو خاص في العالم الحديث وما بعد الحداثي. لنتأمل الجانب الأول من المسألة.

إن حلم أي فلسفة أو علم، منذ عصر اليونان القديم وما تلاه، هو معرفة وتعريف الأشياء *بالماهية*. بداية بأرسطو، كان التعريف بالماهية يعني تعريف شيء محدد كوجود فردي، يندرج تحت نوع

---

[1] **الخلاصة اللاهوتية** (باللاتينيّة: Summa Theologica): كتاب شهير لتوما الأكويني، ورغم عدم اكتماله إلا أنه يعد من كلاسيكيات تاريخ الفلسفة، ومن الأعمال الأكثر تأثيرًا في الأدب الغربي، ويدريسه طلاب اللاهوت، باعتباره دليل تعليمي، ويعتبر جزء من التعاليم اللاهوتية الرئيسية للكنيسة الكاثوليكية. [*المترجم*]

معين، والنوع بدوره يندرج تحت جنس محدد(1). الإجراء نفسه اتبعه التصنيف الحديث في تعريف الحيوانات والنباتات. وبطبيعة الحال، فإن نظام الأنواع والأنواع الفرعية يعد أكثر تعقيدا. على سبيل المثال، ينتمي النمر إلى النوع: *نمر Tigris*، وجنس: *النمر Panthera*، وعائلة: *السنوريات Felidae*، والرتبة الفرعية: *ذات أصابع مفترقة Fissipedia*، ورتبة: *آكلة اللحوم Carnivora*، والفئة الفرعية: *المَشيمَّيات Eutheria*، وفئة: *الثدييات Mamalia*.

إن خُلد الماء من نوع الثدييات أحادية المسلك [2] (يضع بيضا). لكن ثمانون عاما مرت بعد اكتشاف خلد الماء، قبل أن يتم تصنيفه تحت رتبة الثدييات أحادية المسلك. خلال هذا الوقت، كان على العلماء تحديد كيفية تصنيفه، وإلى أن حققوا ذلك، ظل مبوبا

(1) لن نعالج هنا المشكلة القديمة الخاصة بالاختلافات المحددة، التي بفضلها يتميز الإنسان كحيوان عاقل بالمقارنة بالكائنات الأخرى، غير العاقلة. في هذا، انظر: *السيميوطيقا وفلسفة اللغة*، إكو (Bloomington: Indiana University Press, 1984) الفصل: 2. حول خلد الماء انظر: كانط وخلد الماء (New York: Harourt, 1999). (إكو)

[2] **أحادي المسلك**: فصيلة من الحيوانات الثديية التي تبيض، له مسلك واحد للإخراج والتناسل معا. [*المترجم*]

كمخلوق في حجم الخُلد، له عينان صغيرتان، ومنقار بطَّة، وذيل، وأقدام يستخدمها للسباحة وحفر الجحور، يوجد في القدمين الأماميتين أربعة مخالب بينها غشاء (وهو غشاء أكبر من الذي بين مخالب القدم الخلفية)، ويبيض، ويُرضع صغاره اللبن بواسطة غدد ثديية.

هذا، بالضبط، ما قد يقوله غير المتخصص، حين ينظر إلى خُلد الماء. لنلاحظ أنه بالإشارة إلى تلك المجموعة غير المنتظمة من الصفات، يمكن لغير المتخصص أن يميز بين خُلد الماء والثور، بينما إذا قيل لهم ـ وهم لا يعلمون شيئا عن التصنيف العلمي ـ أنه "حيوان ثديي أحادي المسلك"، فلن يتمكنوا من التمييز بين خُلد الماء والكانجارو. إذا سأل طفل أمه: ما هو النمر، وكيف يبدو، فمن غير المحتمل أنها ستجيبه بأنه حيوان ثديي، من الرتبة الفرعية مفترقة الأصابع، أو آكل لحوم بأصابع مشقوقة، لكن الأرجح أنها ستقول إنه حيوان مفترس، يشبه القط، لكنه أكبر حجما، ورشيق جدا، لونه أصفر بخطوط سوداء، يعيش في الغابة، ويمكن أن يفترس البشر، إلى آخره.

إن التعريف بالماهية يأخذ الصفات الجوهرية في الاعتبار، ونحن نفترض أننا على علم بالسلسلة الكاملة للصفات الجوهرية ـ على سبيل المثال: "الكائن الحي"، "حيوان "، "نبات"، "معدن". على العكس من ذلك، بحسب أرسطو، إن التعريف بالصفات هو تعريف بالصفات العرَضية، والصفات العرَضية محدودة الكم. النمر ـ والذي يُعرَّف بالماهية بأنه من مملكة *الحيوان*، وعائلة *الفقاريات* ـ يتميز بخصائص عدد كبير من الأنواع: له أربع أرجل، ويشبه قطا كبيرا، ومخطط، وثقيل الوزن، ويزأر بطريقة خاصة، وله عمر تقريبي. لكن يمكن للنمر أيضا، أن يكون حيوانا تواجد في ساحة المباريات في روما، في يوم معين، في عصر نيرون، أو أنه قُتل في 24 مايو 1846، بواسطة ضابط إنجليزي يُدعى فيرجسون، أو له ما لا يُحصى من السمات العرَضيَّة الأخرى.

الواقع أننا نادرا ما نقوم بتعريف الأشياء بالماهية، الغالب، أننا نقدم قائمة من الصفات. وهذا هو السبب في أن القوائم التي تعرِّف شيئا من خلال سلسلة لا نهائية من الصفات، رغم أنها تصيب بالدوار، تبدو أقرب إلى الطريقة التي نستخدمها في حياتنا اليومية

(وإن لم تكون معتمدة في أقسام العلوم الأكاديمية) لتعريف ومعرفة الأشياء[1].

إن التصوير بواسطة تراكم من الصفات أو سلسلة الصفات لا يفترض قاموسا مسبقا، بل شيء أقرب إلى موسوعة ـ لا ينتهي منها المرء أبدا، والتي يعرفها ويتحكم فيها أفراد ثقافة معينة، على نحو جزئي، بحسب مهارتهم.

إنما نستخدم التوصيف بواسطة الصفات إذا كنا ننتمي إلى ثقافة بدائية، لم تؤسس بعد تراتبية من الأنواع والأجناس، وليس لديها تعريف بالماهية. لكن قد يكون هذا صحيحا أيضا بالنسبة للثقافات المتطورة، غير الراضية عن بعض التعريفات بالماهية، وترغب في

(1) بالطبع، يمكن لقائمة الصفات أن تعدّ بالمعنى التقديري. ومثال ذلك يمكن أن نجده في مديح مدينة صور، في سفر حزقيال 27، أو أنشودة تمجيد انجلترا (" جزيرة الصولجان ...") في الفصل الثاني من مسرحية *ريتشارد الثاني* لشكسبير. ومن قوائم المدح بالصفات موضوع قصيدة *laudation puellae*. تصوير امرأة جميلة . التي يعد مثالها الأكثر نبالة هو نشيد الإنشاد. لكننا نجد ذلك أيضا لدى كتاب معاصرين مثل الشاعر روبن داريو في قصيدته "أغني للأرجنتين" التي تعد جيشان حقيقي لقوائم الثناء باسلون وايتمان. بالمثل، هناك قصيدة *vituperation puellae*. في وصف امرأة قبيحة. كما عند هوراس أو كليمنت ماروت. هناك أيضا قصائد في وصف رجل قبيح، كما في خطبة سيرانو الشهيرة واصفا أنفه، في مسرحية *سيرانو دي برجراك* لأدموند روستاند . (إكو)

إعادة بحث هذه التعريفات، أو التي تحاول، باكتشافها لخصائص جديدة، زيادة حصيلتها المعرفية المتعلقة بموضوع معين في موسوعتها.

يقترح البلاغي الإيطالي إمانويل تيسورو، في كتابه *Il Cannocchiale aristotelico*، أو *تليسكوب أرسطو* (1665)، نموذجا للمجاز كوسيلة لاكتشاف العلاقات المجهولة، حتى الآن، بين المعطيات المعروفة. تعمل هذا الطريقة بواسطة تجميع أشياء معلومة يمكن للخيال المجازي استخدامها للعثور على متماثلات، وروابط، ومشابهات جديدة.

بهذه الطريقة، شكَّل تيسورو فكرة الفهرس التبويبي ـ الذي بدا مثل قاموس هائل ولكنه في الواقع سلسلة من الصفات العرَضية. عرض فهرسه (ببهجة باروكية بتلك الفكرة "الرائعة") باعتباره "سر أسرار حقيقي"، كأداة جوهرية من أجل "الكشف عن الموضوعات المختبئة في قلب العديد من المقولات، ومن أجل إجراء المقارنات فيما بينها". بتعبير آخر، كان لدى هذا الفهرس القدرة على استخراج تشابهات وتماثلات ما كان يمكن ملاحظتها

إذا ما ظل كل شيء مصنفا في بابه كما هو.

هنا، بمقدوري أن أفعل ما هو أكثر من تقديم أمثلة من كتالوج تيسورو، الذي يبدو قابلا للتوسع غير المحدود. فقائمته الخاصة "بالمواد" مفتوحة بنحو لا نهائي، إذ تضم شخصيات إلهية، وأفكار، وآلهة الأساطير، وملائكة، وشياطين، وأرواح. وتحت باب "سماء" يضع النجوم الجوَّالة، والأبراج الفلكية، والبخار، وزفرات الهواء، والشُّهُب، والنيازك، والبرق، والرياح. ويشمل باب "الأرض": الحقول، القِفار، والجبال، والتلال، والمرتفعات الصخرية المطلة على البحر. أما باب "الأجسام" ففيه: الأحجار، والجواهر، والمعادن، والأعشاب، ويشمل باب "الرياضيات": الكرة الأرضية، والبوصلة، والمربع، إلى آخره. بالمثل في باب "الكميات"، إذ نجد تحت "كم الأحجام": الصغير، والكبير، والطويل، والقصير، وتحت "كم الأوزان": الخفيف، والثقيل. وفي باب "الكيف"، نجد تحت "الرؤية": المرئي، وغير المرئي، والواضح، والجميل، والقبيح، والجلي، والغامض، والأسود والأبيض. ونجد في باب "الرائحة": الشذى، والرائحة الكريهة ـ وهكذا في أبواب "العلاقة، و"الفعل

والتأثير"، و"المواقع"، و"الزمن"، و"المكان"، و"الحال". ولنأخذ مثالا واحدا، في باب "الكم"، تحت "كم الأحجام"، وتحته "الأشياء الصغيرة" نجد الملائكة التي تستطيع الوقوف على رأس دبوس، والأشكال الروحية، والأقطاب كنقاط ثابتة على مجسم كروي، السمت والنظير[1]. ونجد في باب "أشياء أولية": شرارة النار، وقطرة ماء، وكسرة حجر، وحبة رمل، والجوهرة، والذَرَّة. وبين "الأشياء الإنسانية": الجنين، والإجهاض، المتقزم، والقزم. وبين "الحيوانات": النمل، والبرغوث. وبين "النبات": بذور الخردل، وفتات الخبز. وبين "العلوم": النقطة الرياضية. وتحت "المعمار": قمة الهرم.

لا يبدو أن هذه القائمة تتصف بالاتساق أو المنطق، مثل كل المحاولات الباروكية لضم محتويات العالم في جسد المعرفة. في مطبوعة *Technica curiosa* (1664)، وفي كتابه عن السحر

[1] **السمت والنظير**: سمت الرأس، في علم الفلك، نقطة ينتهي إليها الخط الخارج من مركز الأرض على استقامة قامة الشخص، وتقابلها في آخر القطر الممتد في اتجاه القدمين إلى أسفل نقطة النظير. ويتوقف موقع سمت الرأس والنظير على موضع الراصد على سطح الأرض، فإذا كان الراصد عند قطب الأرض الشمالي كان قطب السماء الشمالي في سمت رأسه، ويتعين النظير دائما باتجاه جاذبية الأرض. [*المترجم*]

الطبيعي *Joco-seriorium naturaeet artis sive magiae naturalis centuriae tres* (1665)، يذكر كاسبار سكوت عملا، كُتب عام 1653، قدَّم دليلا للأعمال الفنية، في روما، يتضمن أربعة وأربعين بابا: العناصر: (نار، ريح، دخان، رماد، جحيم، مَطهَر، مركز الأرض)، الكيانات السماوية: (نجوم، برق، قوس قزح)، الكيانات العقلية: (إله، يسوع، خطاب، رأي، شك، روح، حيلة، أو شبح)، الدول العالمانية: (إمبراطور، بارون، عوام)، الدولة الكنسية، الحرفيون: (مصورون، بحارة)، أدوات، عاطفة: (حب، عدل، رغبة)، دين، اعتراف مقدس، محكمة، جيش، طب: (طبيب، جوع، حقنة شرجية)، حيوانات متوحشة، طيور، زواحف، سمك، أعضاء الحيوانات، مفروشات، طعام، مشروبات وسوائل: (نبيذ، شعير، ماء، زبد، شمع، صمغ)، ملابس، أقمشة حريرية، صوف، كتان، ومنسوجات أخرى، كيانات بحرية: (سفن، مرساة)، نكهة: (قرفة، شوكولاتة)، معادن، عملات معدنية، مصنوعات متنوعة، أحجار، جواهر، أشجار، فواكه، أماكن عامة، أوزان، مقاييس، أرقام، زمن، صفات، حال، حروف جر، أشخاص: (ضمائر،

ألقاب مثل: "نيافة الكاردينال")، سفر: (علف، طرق، لص).

يمكنني مواصلة الاقتباس من قوائم باروكية أخرى، تمتد من كيرشر إلى ويلكينز، تثير الواحدة منها الارتباك بأكثر مما تليها. وجميعها تفتقد روحا منهجية تشهد للمجهود المضني الذي بذله الموسوعي للتملص من التصنيفات التي عفا عليها الزمن للأجناس والأنواع[1].

المبالغة

من وجهة النظر الأدبية، فمثل هذه المحاولات "العلمية" للتصنيف تقدم للكتَّاب نموذجا للوفرة، وإن كان يمكن للمرء أن يقول، على العكس من ذلك، إن الكتَّاب هم من قدموا النموذج للعلماء. حقا، إن أحد سادة القائمة الجامحة هو رابليه، وقد استخدم مثل هذه القوائم، بالتحديد، من أجل كسر النظام الجامد لنوع الكتابة الأكاديمي، في العصور الوسطى، والذي يُدعى

(1) See Umberto Eco, The Search of a Perfect Language (Oxford: Blackwell, 1995).

التلخيصات *Summae*[1].

من تلك اللحظة، نجد أن القائمة ـ التي كانت، في العصور الكلاسيكية هي *أسوأ البدائل*، والحل الأخير، وما نلجأ إليه حين يفشل الكلام في التعبير عما نتحدث عنه، أو الكتالوج المعذَّب، الذي يتضمن أملا صامتا بالعثور، في نهاية الأمر، على قالب يفرض النظام على مجموعة من الأحداث العشوائية ـ قد أصبحت فعلا شعريا، تمت صياغته للتعبير عن الحب النقي *للتشوه*. أسس رابليه لشاعرية القائمة من أجل القائمة، ولشاعرية القائمة *بالمبالغة*.

وحدها الرغبة في المبالغة هي ما ألهمت الحكاء الباروكي جيامباتستا باسيل، في كتابه *حكاية الحكايات*، أو كتابه: *تسلية الصغار* ـ حيث يحكي عن كيف تحول سبعة أخوة إلى سبع يمامات بسبب ما ارتكبته أختهم من إثم ـ متوسعا في نصه بحشد هائل من أسماء الطيور: الحدأة، والصقر، والباز، ودجاج المياه، والشنقب

[1] Summae: نوع أدبي تعليمي، انتشر في العصور الوسطى، يُكتب باللاتينية، وهو نوع من الملخص المعرفي لمجال من المجالات، كملخص اللاهوت، أو الفلسفة. وكان استخدامه الأساسي كدليل، أو كتيب يحوي المعلومات الضرورية للمبتدئين في هذا المجال. [*المترجم*]

القناص، والحَسُّونُ، ونقار الخشب، والزرياب، والبوم، والعَقْعَق، والزَّاغ، والغداف، والزرزور، وديك الأرض، والديوك، والفروج والدجاج، والديك التركي، والشحرور، والسمَّان، والشَّرشُور، والقُرقُف الأزرق، والصَّعو، والزقزاق الشامي، والزفيفية، والبرقِش الأخضر، وأبو منقار، وصائد الذباب، والقبَّرة، والكروان، وصائد السمك، والذُعرة، وأبو الحناء، والعصفور الأحمر، والعصافير، والبط، والدُّج، وحمام الخشب، والدَغناش.

كان حب المبالغة هو ما جعل روبرت بيرتون، في كتابه: *تشريح الاكتئاب* (الكتاب الثاني، الجزء الثاني) يقدم وصفا متراكما عبر صفحات لامرأة قبيحة، قدر شنيع من الأوصاف الشائنة والمهينة.

وكان حب المبالغة هو ما أدى بجيامباتيستا مارينو، في الجزء العاشر من كتابه: *أدونيس*، إلى تسويد فيض من الصفحات يذكر فيها ثمار الابتكار الإنساني: "الأسطرلاب، والتقاويم، وشراك الصيد، والمَبرَد، والطَفَّاشة، والأقفاص، ومصحات الأمراض النفسية، والسترات القصيرة، وظرف القذيفة، والمتاهات، وميزان ومقياس الاستواء عند البنائين، والنرد، وأوراق اللعب، والكرة، ورقعة

وشخوص الشطرنج، والشخشيخة، والبكرة، والمخرز، وبكرة الخيط، والملفاف، والبراميل، والساعات، والإمبيق، وأداة صب الخمر، والكير والبوتقة، والحقائب، والفقاعات المليئة بالهواء، وفقاعات الصابون، وأبراج الدخان، وأوراق نبات القراص، وزهور اليقطين، والريش الأخضر والأصفر، والعناكب، والجعران، وصرصار الليل، والنمل، واليعسوب، والبعوض، وذباب النار، والفراشات، والفئران، والقطط، وحرير القز، ومئات من مثل تلك الأدوات المبهجة، والحيوانات، وكل ما تراه من أوهام أخرى غريبة، على كل المستويات"[1].

بعيدٌ عن المبالغة، ما كان من فيكتور هوجو، في روايته: *ثلاثة وتسعون* (الكتاب الثاني، الفصل الثالث)، من إشارته إلى الأبعاد الهائلة للمؤتمر الجمهوري، بفيض متوالي من الأسماء عبر الصفحات، فنجد أن ما يُعتبر سجلا أرشيفيا يصبح تجربة محيرة للعقل. يمكن للقوائم الشغوفة بتجاوز الحد، والقوائم المفرطة ذاتها، أن تصبح مسرفة ومفرطة.

---

(1) أتبع هنا ترجمة ألاستير ماكواين،لكتاب إكو: *قوائم لا نهائية*.. (إكو)

إن عدم التقيد بحدود لا يعني التناقض: يمكن للقائمة أن تتصف بالإفراط (انظر، على سبيل المثال، كتالوج الألعاب التي لعبها جارجانتوا) لكنها تبقى متماسكة تماما (قائمة الألعاب تلك هي تعداد منطقي للتسلية). هكذا، تكون هناك قوائم *متماسكة في إفراطها*، وأخرى ليست مبالغة في طولها لكنها تمثل حشد لأشياء قُصد ألا يكون بينها علاقات ظاهرة ـ كثيرة لدرجة أن مثل هذه الحالات أُشير إليها كنماذج *للتعداد الفوضوي*[1].

ربما يكون أفضل مثال للمزيج الناجح بين الإفراط والتماسك هو وصف الزهور في حديقة بارادو، في رواية: *خطأ الأب موريه*، للروائي إميل زولا. أما المثال الكارثي فيمكن أن نجده في تعداد الأسماء والأشياء، التي جمعها كول بورتر في أغنيته "أنتِ القمة!": الكوليزيوم، متحف اللوفر، لحن من سيمفونية لشتراوس، قلنسوة ماركة بندل، سوناتا لشكسبير، ميكي ماوس، النيل، برج بيزا، ابتسامة الموناليزا، المهاتما غاندي، براندي نابليون، ضوء أرجواني في

(1) See Leo Spitzer, La Enumeracion caotica en la poesia moderna (Buenos Aires: Faculdad de Filosofia y Letras, 1945).

ليلة صيف إسبانية، المتحف القومي، هاتف جوَّال، عشاء تركي، دولار كوليدج، خطوات فريد استير الرشيقة، مسرحية أونيل، لوحة الأم لويسلر، جبن الكممبير، زهرة، جحيم دانتي، أنف ديورانت العظيم، رقصة باليه، وجبة تاملي حارة، بوتيتشيللي، كييتس، شيللي، رنة صوت عميق، القمر فوق كتف ماي ويست، سلاطة ولدورف، أغنية برلين، القوارب المنزلقة على نهر زويدر زي، سيد ألماني كهل، ليدي أستور، بروكلي، رومانسية ... غير أن القائمة لا تحتاج إلى أمر محدد لتكون متماسكة، حيث أنها تتضمن كل الأشياء التي يرى بورتر أنها رائعة باعتباره الشخص الذي يحبها. يمكننا أن ننتقد الافتقار إلى التمييز في قائمته للتقييمات، لكن لا يمكننا انتقاد منطقه.

إن التعداد الفوضوي لا يتشابه مع تيار الوعي. إن الأحاديث الذاتية في أعمال جيمس جويس يمكن أن تشكل مجموعات من العناصر غير المتجانسة تماما، ألسنا نفترض، من أجل جعلها كلاً متماسكا، أنها تنبع من وعي الشخصية ذاتها، واحدة بعد أخرى، بواسطة روابط، لا يجب على المؤلف دوما أن يفسرها.

إن مكتب تيرون سليثروب، الذي وصفه توماس بينشون في الفصل الأول من روايته: *قوس قزح الجاذبية*، فوضوي بالتأكيد، لكن وصفه ليس كذلك. والأمر ذاته ينطبق على وصف الفوضى في مطبخ بلووم، في رواية *عوليس*. من الصعب القول ما إذا كانت القائمة المفرطة للأشياء التي يراها جورج بيريس في يوم واحد، في ساحة القديس سولبِيس، في باريس (*محاولة لاستنفاد مكان باريسي*) هي قائمة منسجمة أم مشوشة. يلزم أن تكون القائمة عشوائية وغير مرتبة: الميدان، في ذلك اليوم، كان، بلا شك، مسرحا لآلاف الأحداث الأخرى التي لم يلاحظها بيريس أو يسجلها. من ناحية أخرى، فحقيقة أن القائمة لا تتضمن غير ما لاحظه فقط، تجعلها متجانسة بنحو مشوش.

من بين القوائم المتجانسة والمفرطة، يمكننا أيضا أن نضيف تصوير المسلخ، في رواية ألفرد دوبلين: *ساحة ألكسندر في برلين*. ظاهريا، تبدو هذه الفقرة وصفا منظما لمنشأة تقوم بنشاط ما، وللأعمال التي تجرى فيها، لكن القارئ يواجه صعوبة في تصور ملامح المكان، والتسلسل المنطقي للأنشطة التي تجري، في قلب

هذا التكتل الكثيف للتفاصيل، والبيانات الرقمية، وبرك الدماء، وقطعان صغار الخنازير الفزعة. إن مسلخ دوبلين مفزع؛ لما يحتويه من أشياء غامرة في عددها، إلى درجة تصدم القارئ. أي ترتيب ممكن سيفشل، ببساطة، في هذ الفوضى البهيمية المجنونة ـ التي تلمح مجازيا إلى المسالخ المستقبلية.

يشبه وصف دوبلين للمسلخ تصوير بينشون لمكتب سلوثروب: تمثيل منظم لحالٍ فوضوي. الأمر أشبه بقائمة زائفة الفوضى، وهو ما استلهمته حين كتابتي للفصل 28 من روايتي *باودولينو*.

يتجه باودولينو وصديقه صوب بلد بريستر جون الخرافية. فجأة، يصلان إلى سامباتيون ـ النهر الذي، بحسب التراث الحاخامي، لا ماء فيه. ولا يوجد غير سيل محتدم من الرمال والأحجار، التي يصدر عنها ضجيج هائل يصم الآذان، حتى يمكن سماعه على بعد مسيرة يوم. لم يتوقف هذا التدفق الصخري إلا مع بداية يوم السبت Sabbath، فقط يوم السبت يمكنهما أن يعبرا النهر.

تصورت أن نهرا من الحجارة سيكون نوعا ما فوضويا، خاصة إذا كانت الأحجار مختلفة في حجمها، وألوانها، وصلابتها. عثرت على قائمة مذهلة للأحجار والمعادن الأخرى في كتاب: *التاريخ الطبيعي* لبليني، تآلفت أسماء تلك المواد ذاتها لتصنع قائمة أكثر "موسيقية". هاكم عينات من كتالوجي:

كان تيارا مهيبًا من الصخور والطين، التي تتدفق بلا توقف، وفي قلب هذا التيار من الكتل الكبيرة التي لا شكل لها، يمكن تمييز بلاطات غير منتظمة، حادة كالشفرات، عريضة مثل شواهد القبور، وخلالها كان الحصى، والأحافير، والنتوءات، والصخور.

وتتحرك بنفس السرعة، كأنها مدفوعة بريح هائجة، شظايا من الحجر الجيري، تتدحرج فوق صدوع كبيرة في الأعلى، ثم حين يقل زخم اندفاعها، تتقافز من مجرى الصدع، في حين تصبح الرقائق الصغيرة الآن مستديرة، مصقولة كما لو بفعل الماء، أثناء انزلاقها بين صخرة وأخرى، تتطاير لتسقط محدثة صوتا حادا، لتقع بعد ذلك في تلك الدوامات التي تسببت هي نفسها في إحداثها. ووسط وفوق هذا التداخل من المعادن، تشكلت

نفثات من الرمل، وفورات من الطباشير، وغيوم من صخور الحمم، ورغوة الخفاف الإسفنجي، ودفقات من الوحل.

هنا وهناك رشاش من شظايا الفخَّار، وابل من الجمر، انهمرت على الضفة، وكان على المسافرين تغطية وجوههم حتى لا يصابوا بالجروح.

.....

لمدة يومين، مثلت أمام أعينهم، فوق الأفق، سلسلة منيعة من الجبال الشاهقة، التي تلوح فوق المسافرين، وتعوق رؤيتهم للسماء، وتزاحموا كما لو كانوا في ممر ضيق لا نهاية له، لا يمكنهم رؤية شيء غير سحابة كبيرة غائمة، تحتك بقمم الجبال.

هنا، عبر شق مثل جُرح بين جبلين، رأوا منبع نهر السامباتيون[1]: كدر من الحجر الرملي، وغرغرة حجر التوف، وقطرات الوحل، ودغدغة الشظايا الخزفية، وتبرم الأرض

[1] **نهر السامبتيون:** تدعي الأدبيات اليهودية أنه النهر الذي تم نفي القبائل العشر المفقودة لإسرائيل إلى ما وراءه، من قبل الملك الآشوري شلمنصر الخامس. وأنه يجري ويرمي الحجارة ستة أيام في الأسبوع، ويتألف بأكمله من الحجارة والرمال واللهيب. ويستحيل عبوره طوال تلك الأيام الستة، لكنه يتوقف عن الجريان في كل يوم سبت. [*المترجم*]

المتخثرة، وفيضان التراب، وأمطار طينية، تحولت جميعها تدريجيًا إلى تدفق ثابت، بدأ مساره نحو بعض المحيطات الرملية التي لا حدود لها.

قضى أصدقاؤنا يومًا في محاولة الالتفاف حول الجبال، والعثور على ممر أعلى المنبع، ولكن دون جدوى.

.....

قرروا السير بمحاذاة النهر، آملين أن يصل بهم إلى مخرج له، أو دلتا، أو مصب، كما ينبغي أن يكون للأنهار، ليكون إلى أرض قاحلة أكثر راحة. لذلك سافروا لعدة نهارات وأماسي، ابتعدوا عن ضفاف النهر من أجل العثور على مناطق أقل وعورة، ولابد أن السماء قد نسيت انتهاكاتهم، إذ بلغوا واحة صغيرة بها بعض المساحات الخضراء، وحوض ماء ضئيل، يكفي لمنحهم الرِّي والتزود منه لبضعة أيام. ثم واصلوا مسيرهم، يصاحبهم هدر النهر، تحت سماء متوهجة، تمر فيها أحيانًا بعض الغيوم، الناعمة والمنبسطة مثل حجارة بوبكتور.

حتى أدركوا، بعد ما يقرب من خمسة أيام من السفر، وليالي لا يقل قيظها عن النهارات، أن الحركة المستمرة للمد والجزر

تغيرت. اتخذ النهر سرعة أكبر، وفي مجراه كان شيء ما مثل التيارات التي تبدو مرئية، تجري متسارعة حتى إنها تدفع قطعا من البازلت كأنها أكوام من القش، ومن بعيد يصل صوت رعد ... ثم بحماسة متزايدة، انقسم نهر سامباتيون إلى ما لا حصر له من مجاري الأنهار، التي اخترقت المنحدرات الجبلية، مثلما تخترق أصابع اليد كتلة من الطين، في بعض الأحيان تغيب موجة في فم مغارة، ثم، تنبثق من قلب ممر صخري وعر، وهي تهدر وتندفع بغضب نحو الوادي. بشكل مفاجئ، بعد منحنى واسع، تُجبر على الدوران حوله، لأن ضفة النهر وعرة، بفعل العواصف قوية التي تجلدها، وصل الأصدقاء إلى قمة الهضبة ورأوا نهر سامباتيون تحتهم، مختفيا كأنما في هوة الجحيم.

كانت هناك شلالات تتدفق من العشرات من الحواف الصخرية المرتَّبة مثل المدرج، تنتهي إلى دوامة لا حدود لها، وتجشأ متواصل للجرانيت، ودوامة من القار، وتيار وحيد من حجر الشب، وفوران من حجر الشست، صدام من الرهج الأصفر مع ضفاف النهر. وفي مادة الدوامة التي اندلعت نحو السماء، وإن بنحو منخفض بالنسبة لأعين الذين ينظرون إلى

الأسفل، كما لو من أعلى البرج، شكلت أشعة الشمس على تلك القطرات، ذات البريق السيليكوني، قوس قزح هائل، عكس، بمثل ما يعكس كل جسم الأشعة، بروعة تتفاوت حسب طبيعته الخاصة، فكان لها من الألوان ما هو أكثر بكثير من تلك التي تتشكل عادة في السماء بعد العاصفة، ولكن على عكسها، بدت متجهة للتألق الأبدي، والذي لا ينوبه انتهاء.

كان تألقا احمر لحجر الدم والزنجفر، وهجًا من السواد كما لو كان معدنيا، أسراب من فتات الرهج تراوح بين الأصفر إلى البرتقالي الساطع، زرقة الأرمينيوم، وبياض الأصداف المتكلسة، وخضرة المالاكيت، خفوت الليثرجاريان إلى صفرة الزعفران الشاحبة، ووهج الريسيجالام، ودفقات الأرض المخضوضرة التي تتلاشى في غبار لزاق الذهب، لتستحيل إلى درجات دقيقة التفاوت من النيلي والبنفسجي، ليسود موزاييك من الذهب، وأرجوان من الرصاص الأبيض المحترق، وتوهج لصمغ السندروس، وأريكة من الطين الفضي، وشفافية رائعة من المرمر.

لا يمكن لصوت بشري أن يكون مسموعًا في قلب تلك الضجة، وليس لدى المسافرين رغبة في التحدث. لقد شهدوا

احتضار نهر السامباتيون الثائر، غاضبًا من اضطراره إلى التلاشي في أحشاء الأرض، محاولا أخذ كل ما يحيط به معه، متعلقا بكل حجر للتعبير عن عجزه التام[1].

بعض القوائم تصبح مشوشة بالمبالغة في التعبير عن الغضب، والكراهية، والحقد، فتطلق العنان لشلال من الإهانات. مثال نموذجي لذلك نجده في إحدى فقرات رواية: *تفاهات من أجل مذبحة*، حيث يُطلق سيلين سيلا من الإساءات ـ لا يوجهها، كالعادة، إلى اليهود، بل إلى روسيا السوفييتية:

دينج! بادابينج! إنهم ينفثونها! منتفخة! أحشاء الإله! ... 487 مليون! من علماء القوزاق المخوزقين! ماذا؟ ماذا؟ كيف؟ كل التقرحات السلوفانية! ماذا! من البلطيق السلوفاكي إلى أبيض أعالي البحار السوداء؟ كم؟ البلقان! نجس! مثل خيارة عفنة! ... ناثروا غائط كريه! براز فأر! لن أعطيهم ولو ضرطة ... لن أعتبركم! أنا خارج هنا، لحظة هائلة! أبقار مكدسة! بنحو ضخم! ... عمال سخرة! ... تتار منغوليون! ... ستاخانوفيون!

(1) Eco, Baudolino, ch. 28, trans. William Weaver.

أرسيليكوف! أربعمائة ألف مقياس طول ... من السهول المغطاة بالغائط، من جلود الخنزير المقدد! ... لقد عبرت كل جبال فيزوف هنا! فيضانات! ... عديمو الجدوى المصابون بالفطريات! ... أوعية غرف القيصر من أجلك ولفتحات قذارتك المنحرفة! ... ستابيلين! فوروشيتسكي! مخلفات عاجز! ... عبر بيريا! (1)

(1) Louis-Ferdinand Celine, Bagatelles pour un massacre, trans. Alastair McEwan. Any translation of that rabidly anti- Semitic workhas been forbidden by Celine estate. A version is offerd at:

vho.org/aaargh/fran/livres6/CELINEtrif.pdf

(accessed August 20, 2010). Alastair McEwan, the translator of my book The Infinity of Lists, preferred to trya brand-new rendering. It's probably worth quoting the original (which smacks curiously of Captain Haddock's furious outbursts in Tintin): Dine! Paradine! Crevent! Boursouflent! Ventre dieu! ... 487 millions! D'empalafies cosacologues! Quid? Quid? Quod? Dans [353] tous les chancres de Slavie! Quid? De Baltique slavigote en Blanche Altramer noire? Quam? Balkans! Visqueux! Ratagan! de concombres!... mornes! roteux! de ratamerde! Je m'en pourfentre... Je m'en pourfoutre! Gigantement! Je m'envole! coloquinte!... Barbatoliers? immensément! Volgaronoff!... mongomoleux Tartaronesques!... Stakhanoviciants!... Culodovitch!... Quatre cent mille verstes myriamètres... de steppes de condachiures, de peaux de Zébis-Laridon!... Ventre Poultre! Je m'en gratte tous les Vésuves!... Déluges!... fongueux de margachiante!... Pour vos tout sales pots fiottés d'entzarinavés!... Stabiline! Vorokchiots! Surplus Déconfits!... Transbérie!"

التعداد الفوضوي

من المستحيل أن نصف كل تعداد بالفوضوي، حيث يمكن لكل تعداد، من وجهة نظر معينة، أن يحوز تساوقا ما. لن يكون هناك شيء غير متناسق حتى بالنسبة لقائمة تجمع معا: مكنسة، ونسخة غير مكتملة من السيرة الذاتية لجالن، وجنين محفوظ في الكحول، و(اقتباسا من الكونت لوتريامون) مظلة، ومنضدة تشريح. قد يلجأ المرء إلى اعتبار ذلك جرد لأشياء مطروحة في قبو معهد طبي. إن قائمة تتضمن: يسوع، ويوليوس قيصر، وشيشرون، ولويس التاسع، وريمون لولي، وجان دارك، وجيل دي ريز، وداميان، ولينكولن، وهتلر، وموسوليني، وكينيدي، وصدام حسين، تشكل مجموعة متجانسة، إذا لاحظنا أنها جميعا أسماء أناس لم يموتوا على أسرَّتِهم.

من أجل العثور على أمثلة أصيلة للتعداد الفوضوي، والتي تسبق القوائم المشوشة للسورياليين، فعلينا أن ننظر في قصيدة رامبو "القارب المخمور". الحقيقة، بالنسبة لرامبو، أن أحد

الباحثين ذكر أن ثمة اختلاف بين تعداد المعطوفات، وتعداد المتفرقات غير المعطوفة[1]. كل اقتباساتي السابقة تعد أمثلة على تعداد المعطوفات: فكل منها تعوِّل على مجال معين للخطاب، تتطلب عناصر القائمة، وفقا له، تناغما متبادلا. على النقيض من ذلك، فإن التعداد بين المنفصل يؤسس لقاعدة التشظي، مثل ما يعانيه المبتلى بمرض الانفصام في الشخصية، الذي يدرك سلسلة من الانطباعات المتباينة، ولا يكون قادرا على إضفاء أي وحدة بينها. ألهمت فكرة التعداد المنفصل ليو سبيتزر، فقام بصياغة مفهومه: التعداد الفوضوي[2]. الواقع، أنه اقتبس، على سبيل التمثيل، تلك الأبيات من قصيدة رامبو:

إشراقات:

في الغابة عصفور، يأسرك غناؤه، يجعلك تتورد خجلا

هناك ساعة لا تدق أبدا

هناك غور فيه عُش لوحوش بيضاء

(1) See Detlev W. Schumann, "Enumerative Style and Its Significance in Whitman, Rilke, Werfel," Modern Language Quarterly, 3, no. 2 (June 1942): 171-204.

(2) Spitzer, La Enumeracion caotica en la poesia moderna..

هناك كاتدرائية تهبط، وبحيرة تصعد

هناك عربة صغيرة مهجورة في الدغل أو تهبط على الطريق المحدد بالخطوط.

هناك فرقة من الممثلين الصغار يرتدون ملابس التمثيل، لُمحوا عند حدود الغابة.

وحينئذ، عندما تشعر بالجوع والعطش، فهناك من سيدفع بك بعيدا[(1)].

بالنسبة للتعداد الفوضوي، يقدم لنا الأدب ثروة من الأمثلة، من بابلو نيرودا إلى جاك بريفير، وحتى إيتالو كالفينو في مجموعته القصصية *Cosmicomics*، التي تصور التشكل العشوائي لسطح الأرض، بواسطة تحطم النيازك عليها. يطلق كالفينو على قائمته: "الخليط العبثي"، ويقول: "لقد استمتعت بتصور أن هناك، بين تلك الأشياء شديدة التنافر، رابطة سرية بينها، علي أن أخمنها"[(2)].

(1) Arthur Rimbaud, "Childhood," Part 3, trans. Louis Varese (1946), Illuminations, www.mag4.net/Rimbaud/poesies/Childhood.html (accessed September 2, 2910).

(2) Italo Calvino, "Il cielo de pietra," in Tutte le cosmicomiche (Milan: Mondadori, 1997), 314; in English, The Complete Cosmocomics, trans. Martin McLaughlin, Tim Parks, and William Weaver (New York: Penguin, 2009).

لكن لا شك أن القائمة الأكثر فوضوية، من بين كل القوائم غير المتجانسة، هي قائمة الحيوانات في الموسوعة الصينية، المسماة: *السوق السماوي للمعرفة الخيرية The Celestial Emporium of Benevolent Knowledge*، أبتكرها بورخيس، وذكرها ميشيل فوكو، في مستهل مقدمته لكتاب: *الكلمات والأشياء*. تفترض الموسوعة أن الحيوانات تنقسم إلى: (أ) الحيوانات التي يملكها الإمبراطور، (ب) الحيوانات المحنطة، (ت) الحيوانات المدرَّبة، (ث) خنازير رضيعة، (ج) جنيات البحر، (ح) وحوش الأساطير والخرافات، (خ) الكلاب الضالة، (د) الحيوانات المذكورة في هذا التصنيف، (ذ) الحيوانات التي تنتفض كالمجانين، (ر) الحيوانات التي لا تُحصى، (ز) الحيوانات المرسومة بدقة بريشة من وبر الجمل، (س) إلى آخره، (ش) الحيوانات التي كسرت المزهرية تواً، (ص) وتلك التي تبدو من بعيد كالذباب[1].

(1) Jorge Luis Borges, "John Wilkins' Analytical Language," in Borges, Selected Nonefictions, ed. Eliot Weinberger, trans. Esther Allen et al. (New York: Viking Penguin, 1999). Michel Foucault, Les Mots et les choses (Paris: Gallimard, 1966); in English, The Order of Things (New York: Pantheon, 1970), preface.

بعدما استعرضنا أمثلة للتعداد المتناغم، والمفرط، والفوضوي، ندرك أنها، مقارنة بقوائم العصور القديمة، تكشف عن شيء مختلف. كما راينا، اتجه هوميروس إلى القائمة لافتقاره إلى الكلمات التي تفي بموضوعه، كما هيمنت فكرة ما لا يوصف على شعرية القوائم لقرون عديدة. لكن، بالنظر إلى القوائم التي أنشأها جويس وبورخيس، نرى أنها تصنع قوائم، ليس لأنهما لم يجدا ما يقولانه، وإنما لأنهما رغبا في قول شيء ينبع من الرغبة في المبالغة، والتباهي، والشره إلى الكلمات، من أجل العلم المرح (ونادرا ما ينشأ ذلك عن هوس لديهما) وصيغ الجمع، وغير المحدود. تصبح القائمة نوعا من إعادة تنظيم العالم، بوضع منهج تيسورو لتعداد الخصائص موضع التنفيذ، من أجل الحصول على علاقات جديدة بين الأشياء المختلفة، وإلقاء ظل من الشك على تلك القوائم التي يتم قبولها من الحس المشترك. بذلك، تصبح القائمة الفوضوية إحدى الأنماط التي عملت على تفكيك الشكل، الذي تم تداوله بأساليب عديدة، من جانب مذاهب المستقبلية، والتكعيبية، والدادائية، والسوريالية، والواقعية الجديدة.

إن قائمة بورخيس، إضافة إلى ما سبق، لا تتحدى فقط كل معايير التطابق، بل تقصد أن تلعب أيضا على تناقضات نظرية المجموعات[1]. تتمرد قائمته على أية معايير منطقية للتطابق؛ حيث لا يمكن للمرء أن يفهم ما الذي قد يعنيه إضافة "إلى آخره"، لا في نهاية السلسلة، حيث يمكن وجود عناصر إضافية أخرى، لكن بين مواد القائمة ذاتها. ليست تلك هي المسألة الوحيدة. فالشيء الذي يجعل القائمة غير متجانسة هو، أنه من بين الأشياء التي تصنفها، تتضمن أيضا "الأشياء المذكورة في هذا التصنيف". يميز هنا، طالب المنطق الرياضي، على الفور، المفارقة التي صاغها برتراند رسل، في شبابه، في معارضته لفريجة: إذا كانت المجموعة عادية عندما لا تتضمن ذاتها (مجموعة من أنواع القطط ليست قطة، بل مفهوم)، وإذا كانت المجموعة غير عادية عندما تكون، هي ذاتها، أحد عناصرها (مجموعة من جميع المفاهيم هي مفهوم)، فكيف

---

[1] **نظرية المجموعة** Set Theory: أحد فروع علم المنطق الرياضي، تهتم بدراسة المجموعات، أي: جمع كائنات رياضية مجردة والعمليات المطبقة عليها، وتشكل إحدى أهم ركائز الرياضيات الحديثة. وعلى اثر اكتشاف تناقضات عديدة في نظرية المجموعات الأساسية اقتُرحت العديد من الأنظمة البديهية لتجاوز هذه التناقضات [*المترجم*].

نصنف مجموعة *تضم كافة المجموعات العادية*؟ إذا صنفناها بأنها عادية، فسيكون لدينا مجموعة غير مكتملة، لأنها لا تتضمن ذاتها، وإذا صنفناها بأنها غير عادية، فسيكون لدينا مجموعة غير منطقية، لأنه بين كل المجموعات العادية سيكون لدينا مجموعة غير عادية. إن تصنيف بورخس يتلاعب بهذه المفارقة. سواء كان تصنيف الحيوانات مجموعة عادية، وبالتالي لا يجب أن تتضمن ذاتها ـ لكن التضمين الذاتي لا يظهر في قائمة بورخس، أم إنها قائمة غير عادية، وبالتالي يلزم أن تكون القائمة متناقضة؛ لأن شيئا ما سيكون بين الحيوانات وهو ليس بحيوان؛ إنها مجموعة.

أتساءل إن كنت صممت يوما قائمة فوضوية *فعلا*. للإجابة، أقول إن القوائم الفوضوية الأصيلة لا يمكن أن يكتبها غير الشعراء. أما الرواة فعليهم أن يقدموا شيئا يحدث في مكان وزمان محددين، وبفعل ذلك، فإنهم يصممون، أيضا، نوعا من إطار عمل، في داخله تكون العناصر المتناقضة، بطريقة ما، "متلاصقة" ببعضها البعض. مثال ذلك: أود أن أقترح نوعا من تيار الوعي ليامبو، بطل رواية: *الشعلة الغامضة للملكة لوانا*. فقَدَ يامبو ذاكرته الشخصية،

ولم يحتفظ بغير الذاكرة الثقافية، التي استحوذت عليه، ورغم أنه لا يستطيع تذكر أي شيء عن نفسه أو عن عائلته. وفي لحظة معينة، بنوع من الهذيان، كوَّن مجموعة متنافرة بالكلية من المقتطفات الشعرية المتنوعة. بدت القائمة، بكل تأكيد، فوضوية، إذ أن ما رغبت في استلهامه هو الإحساس بالتشوش العقلي. لكن إذا كانت أفكار بطل روايتي فوضوية، فكذلك كانت قائمتي، لأني قصدت بها تصوير عقل خرب:

> داعبت الأطفال وكنت أشم رائحتهم، دون أن أتمكن من تحديد طبيعتها إلا أن أقول إنها رقيقة. كل ما يتبادر إلى الذهن هو *وجود عطر منعش مثل رائحة بشرة طفل*. والمؤكد أن رأسي ليس فارغًا، بل كان عبارة عن مجموعة من الذكريات المضطربة، التي لم تكن لي: خرجت المركيزة في الساعة الخامسة من منتصف رحلة حياتنا، أنجب إبراهيم إسحاق، وأنجب إسحاق يعقوب، وأنجب يعقوب رجل لامانشا، وكان ذلك عندما رأيت البندول ما بين ابتسامة ودمعة، على فرع من بحيرة كومو حيث غنت الطيور الحلوة آخر اليوم، تتساقط ثلوج الأمس بهدوء إلى أمواج شانون الهائجة والمظلمة، **السادة الإنجليز، لقد نمت مبكرا**، رغم

أن الكلمات لا يمكنها أن تشفي اضطراب امرأة، هنا سنجعل إيطاليا أو القُبلة مجرد قبلة، ***أنت نرد أيضا***، رجل بدون قدرات يقاتل ويهرب، إخوة إيطاليا لا يسألون عما يمكنك القيام به لبلدك، المحراث الذي يشق الأخاديد في الأرض سيعيش من أجل أن يجاهد يوما آخر، أعني أنفًا بأي اسم آخر، لقد نشأت إيطاليا الآن والباقي تعليقات، **لقد طهرت روحي في باريس بغزارة الأمطار**، لا تطلب منا كلمة مجنونة بالضوء، ستكون لدينا معركة في الظل وفجأة حل الليل، أغنِّي: حول قلبي أذرع ثلاث نساء، أوه فالنتينو فالنتينو أين أنت، العائلات السعيدة متشابهة قالت العريس للعروس، جويدو أتمنى لو ماتت الأم اليوم، أدركت ارتعاش أول عصيان الرَّجُل، **موسيقى مشاة كولومبس**، اذهب أيها الكتاب الصغير إلى حيث يزهر الليمون، ذات مرة عاش أخيل ابن بيليوس، وكانت الأرض بدون شكل ومزدحمة بنا، **أشعل إضاءة أكثر أنِر فوق كل شيء**، أيتها الكونتيسة، ماذا، آه، ما هي الحياة؟ وجاء جيل بعد ذلك يتشقلب. أسماء، أسماء، أسماء: أنجلو ديلا أوكا بيانكا، اللورد برومل، بيندار، فلوبير، دزرائيلي، ريميجيو، زينا، جوراسيك، فاتوري، سترابارولا، والليالي السعيدة، دي بومبادور، سميث وويسون، روزا

لوكسمبورج، زينو كوزيني، بالما الكبرى، أركيوبتركس، سيسراتشيو، ماثيو مارك لوك جون، بينوكيو، جوستين، ماريا جوريتي، تاييس العاهرة مع أظافر قذرة، هشاشة العظام، القديس أونوريه، باكتريا إكاتانا برسيبوليس سوسا أربيلا، ألكسندر وعقدة جورديان.

كانت الموسوعة تنهار عليّ، وتفككت صفحاتها، وشعرت وكأنني ألوّح بيدي بالطريقة التي يفعل بها المرء ذلك بين سرب من النحل(1).

قوائم وسائل الإعلام الجماهيرية

تغلغلت شعرية القائمة في عديد من مظاهر الثقافة الجماهيرية،

---

(1) Umberto Eco, *The Mysterious Flame of Queen Loana*, trans. Geoffrey Brock (New York: Harecourt, 2005), ch. 1.

شعر ببعض الحرج في اقتباس هذا النص كما لو أنه لي. ففي النص الأصلي الإيطالي قمت بجمع اقتباسات أدبية يسهل على القارئ الإيطالي العادي، وكان على *المترجم* أن "يعيد تخليق" هذه المقتطفات باختيار أخرى يسهل على القارئ الإنجليزي استيعابها. تلك إحدى حالات التي ينبغي على *المترجم* أن يتجنب الترجمة الحرفية فيها، من أجل أن ينتج، في لغة أخرى، *التأثير نفسه*. على أية حال، فإن نص بوكر، وإن كان مختلفا عن النص الأصلي، فقد انطوى على الإحساس بفوضوية مقاطعي المقتبسة. (إكو)

ولكن بمقاصد تختلف عن تلك التي للفن الطليعي. نحن في حاجة، فقط، للتفكير في تلك النماذج السينمائية للقائمة المرئية ـ موكب الفتيات المزينات بريش النعام يهبط الدرج في فيلم *حماقات زيجفيلد* (1945)، باليه الماء الشهير في فيلم *Bathing Beauty* (1944)، صف الراقصات في فيلم *Footlight Parade* (1933)، والعارضات اللائي يتتابعن في فيلم *روبرتا* (1935)، والاستعراضات الحديثة للمصممين العظماء.

إن تعاقب الكائنات الفاتنة هنا، مصمم فقط من أجل الإيحاء بالكثرة، والحاجة إلى إشباع الرغبة في إنجاز عمل ضخم، لا لإظهار صورة براقة واحدة، بل الكثير من تلك الصور، لتوفر للمتلقي احتياطيا لا ينضب من المثيرات الحسية، مثل الملكات القدامى، اللائي كن يزين أنفسهن بالكثير من الجواهر. إن أسلوب القائمة غير مصمم لأن يضع النظام الاجتماعي موضع الاتهام، على العكس من ذلك، إن غايته أن يعيد القول بأن عالم الوفرة والاستهلاك، المتاح للجميع، يمثل النموذج الوحيد الممكن للمجتمع المنظم.

إن توفير قوائم بأشكال الجمال المختلفة له علاقة بالسمات المميزة للمجتمع الذي أنتج الوسائط الإعلامية الجماهيرية. الأمر يذكرنا بكارل ماركس، الذي يقول في مقدمة كتابه *رأس المال*: "إن ثروة المجتمعات التي يسودها نمط الإنتاج الرأسمالي، تقدم نفسها كتكدس هائل للسلع"، ولننظر إلى نافذة العرض التي تعرض الثروة الباهظة من البضائع، وتشير إلى أن هناك المزيد في داخل المتجر، أو المعرض التجاري، الذي يذخر بالبضائع المجلوبة من أنحاء العالم، أو الأروقة الباريسية (*الممرات*) التي احتفى بها والتر بنيامين ـ أروقة ذات أرفف زجاجية، وحوائط مكسوة بالرخام، تضم صفوفا من المتاجر الأنيقة الفخمة ـ التي تصفها الأدلة السياحية للمدينة الباريسية، في القرن التاسع عشر، بأنها عالم مصغَّر، وأخيرا، المتاجر الشاملة (مدحها زولا في روايته: *سعادة النساء*) هي قائمة حقيقية في حد ذاتها.

في روايتي: *الشعلة الغامضة للملكة لوانا*، التي تتعامل مع استرجاع شبه أثري للتذكارات العتيقة من ثلاثينيات القرن العشرين، وغالبا ما ألجأ فيها إلى أسلوب الكتالوج (الذي يصبح

فوضويا بفعل التجميع المحموم). دعوني أقتبس فقرة، من الرواية، حيث استحضر قدرا كبيرا من الأغنيات الرديئة، التي كانت الإذاعة المحلية ترهق سمعي بها في شبابي:

كان الأمر كما لوكان الراديو يغني لي من تلقاء نفسه، دون حاجة مني لأن أدير أي من مفاتيحه. بدأت أول معزوفة، ووقفت أتمايل عند النافذة، وفوقي السماء مرصعة بالنجوم، مع أصوات الموسيقى جيدة السوء، وكان شيء ما قد استيقظ داخلي.

الليلة، تتلألأ في السماء آلاف النجوم ... ليلة، تضمك أنت وحدك والنجوم ... تكلم، تكلم بوضوح في ضوء النجوم، فلتهمس بكلمات حلوة في أذني، تحت سحر الحب ... في غمار ليل جزر الأنتيل، والنجوم تتألق مبهجة، انساب تيار من نور الحب ... مايلو، تحت سماء سنغافورة، ونجومها الذهبية العالية كالحلم، وقعنا في الحب، أنت وأنا ... تحت متاهة من النجوم التي ترنو إلى كل هذا، تحت جنون النجوم رغبت في أن أقبِّل شفاهك ... معك، بدونك، نغني للنجوم والقمر، لا يمكنك أن تستبعدي ذلك، قد يصيبني الحظ الطيب قريبا ... قمر المرفأ، الحب لذيذ إذا لم تعرفي، فينيسيا والقمر وأنت، أنت وأنا وحدنا في الليل، أنت وأنا نرنِّم لحنا ...

السماء المجرية، تنهيدة حزينة، أفكر فيكِ بحب لانهائي ... أتساءل أين تكون السماء دائمة الزرقة، أنصت إلى رفرفة الطيور، يأتيني تغريدها عبر الدغل(1).

كتب، كتب، كتب ...

إن كتالوج المكتبة، كما ذكرت من قبل، يعد مثالا للقائمة العملية، لأن الكتب التي تحتويها المكتبة لها عدد محدد.

كم كان عدد الكتب التي حوتها مكتبة بابل مما جعل بورخيس يصفها بهذه الصورة الخيالية؟ إن إحدى خصائص مكتبة بورخيس أنها تعرض الكتب التي تتضمن كل التراكيب الممكنة لخمس وعشرين رمزا هجائيا، لذا فلا يمكننا أن نتخيل أي تركيب من الحروف لم تتوقعه المكتبة. في عام 1622 بحث بول جولدين، في مؤلَّفه: *المسألة الرياضية في تراكيب الأشياء* *Problema arithmeticum de rerum combinationbus*، عدد التراكيب التي يمكن تكوينها من ثلاثة وعشرين حرفا هجائيا تستخدم في

(1) Ibid., ch. 8.

زمانه. قام بعمل تراكيب من حرفين، ثم من ثلاثة حروف، وهكذا، حتى وصل إلى تركيب كلمات من ثلاثة وعشرين حرفا، بدون أن يأخذ في اعتباره التكرار، أو ما إذا كانت الكلمات التي يقوم بتركيبها ذات معنى، ووصل إلى رقم يزيد على سبعين ألف مليار مليار (لكتابة هذه التراكيب يحتاج إلى أكثر من مليون مليار مليار حرف). إذا كتبنا هذه التراكيب في مجلدات، لكل مجلد منها ألف صفحة، وفي كل صفحة مائة سطر، فسنحتاج إلى 257 مليون مليار مجلد. وإذا رغبنا في إيداعها في مكتبة ذات مساحات مكعبة للتخزين، يصل طول ضلع الواحدة منها إلى 432 قدم، يضم كل منها 32 مليون مجلد، فسنكون في حاجة إلى 8,052,122,350 مكتبة مثل هذه. لكن، أي عالم يمكن أن يحوي كل هذه المباني؟ إذا قمنا بحساب مساحة الكرة الأرضية سنجد أنها لا تستوعب غير 7,575,213,799 فقط من تلك المباني.

هناك آخرون، بداية من مارين مرسينيه إلى جوتفريد ليبنتز، قاموا بدراسات حسابية من هذا النوع. شجع الحلم بالمكتبة اللانهائية كثيرا من الكتَّاب على محاولة تجميع نماذج من القوائم

اللانهائية للعناوين ـ والعينة الأكثر إقناعا لتلك اللانهائية هي قائمة عناوين مختلقة، ولا وجود لها، مما يعني أنه من الممكن تصور ابتكار لا نهائي. ذلك هو نوع المغامرة المثيرة، التي يمكن أن تمنحنا إياها، مثلا، قائمة كتب (مُختلَقة)، في مكتبة سان فيكتور، مثل تلك التي قدمها رابيليه في كتابه *بانتاجوريل*:

The for Godsake of Salvation, The Codpiece of the Law, The Slipshoe of the Decretals, The Pomegranate of Vice, The Clew-bottom of Theology, The Duster or Foxtail-flap of Preachers, composed by Turlupin, The Churning Ballock of the Valiant, The Henbane of the Bishops, Marmotretus de baboonis et apis, cum Commento Dorbellis, Decretum Universitatis Parisiensis super gorgiasitate muliercularum ad placitum, The Apparition of Sancte Geltrude to a Nun of Poissy, Being in travail at the bringing forth of a child, Ars honeste fartandi in societate, per Marcum Corvinum Quaestio subtilissima, utrum Chimaera in vacuo bonbinans possit comedere secundas intentiones.

وهكذا، ما يقرب من مائة وخمسين عنوانا(1).

---

(1) Francois Rabelais, *Pantagurel*, trans. Sir Thomas Urquhart of Cromatry and Peter Antony Motteux (Derby, U.K.: Moray Press, 1894), Book 1, ch. 7.

[أسماء الكتب مختلقة، كما ذكر إكو، وفي مجملها تحمل معاني عجيبة، مثل: حزام عفة القانون، خُف المرسوم البابوي، ظهور القديس جيلترود العجيب لراهبة بويسي،

يمكننا الشعور بالدوار نفسه بفعل اللانهائية حينما نكون بإزاء قوائم تضم عناوين كتب حقيقية، مثلما نرى لدى ديوجين اللايرتي، عندما صنف كل الكتب التي كتبها ثيوفراستوس. يجد القارئ صعوبة في تصور تلك المجموعة الهائلة من الكتب ـ لا في محتواها، ولكن حتى في عناوينها فقط:

ثلاثة كتب عن التحليل الأوَّلي. سبعة كتب عن التحليل اللاحق. كتاب في تحليل القياس المنطقي. كتاب خلاصة الإعراب. كتابان عن موضوعات لإحالة الأشياء إلى المبدأ الأول. كتاب عن اختبار المسائل التأملية حول النقاشات. كتاب عن الإحساسات. كتاب موجه إلى أنكساجوراس. كتاب حول مذهب أنكساجوراس. كتاب حول مذهب أنكسيمانس. كتاب حول مذهب أركيالوس. كتاب عن الملح: ملح البارود والشب. كتابان عن التصخر. كتاب عن الخطوط غير القابلة للتجزئة. كتابان عن السمع. كتاب عن الكلمات. كتاب عن الاختلافات بين الفضائل. كتاب عن السلطة الملكية. كتاب حول تعليم الملوك. ثلاثة كتب عن الحياة. كتاب عن الشيخوخة. كتاب عن نظام ديموقريطيس الفلكي. كتاب عن علم الأرصاد

أن تكون في الطَّلق عند الولادة، وهكذا.] [*المترجم*]

الجوية. كتاب عن صور الأشباح. كتاب عن العصائر، والبشرة، والجسد. كتاب عن وصف العالم. كتاب عن الرجال. كتاب يجمع أقوال ديوجين. ثلاثة كتب حول التعريفات. أطروحة عن الحب. أطروحة أخرى عن الحب. كتاب عن السعادة. كتابان عن الأنواع. كتاب عن الصَرَع. كتاب عن الحماسة. كتاب عن إمبدوقليس. ثمانية عشرة كتابا عن إبيخريميس. ثلاثة كتب عن المعارضات. كتاب عن العمل الطوعي. كتابان مختصر لدولة أفلاطون. كتاب عن الاختلافات في الأصوات بين الحيوانات المتشابهة. كتاب عن التجلي المفاجئ. كتاب عن الحيوانات التي تعض أو تلسع. كتاب عن الحيوانات التي يقال إنها غيورة. كتاب عن الحيوانات التي تعيش في الأراضي الجافة. كتاب عن الحيوانات التي تغير ألوانها. كتاب عن الحيوانات التي تعيش في جحور. سبعة كتب عن الحيوانات بشكل عام. كتاب عن اللذة بحسب تعريف أرسطو. أربعة وسبعون كتابا عن الافتراضات. أطروحة عن السخونة والبرودة. مقال عن الدوخة والدوار والإعتام المفاجئ للبصر. كتاب عن التعرّق. كتاب عن التأكيد والإنكار. كتاب عن أحوال كاليسثينيس، أو مقال عن الحِداد. كتاب عن العمال. ثلاثة كتب عن الحركة. كتاب عن الأحجار. كتاب عن الأوبئة. كتاب عن نوبات الإغماء. كتاب عن

الفلاسفة الميجاريين. كتاب عن الكآبة. كتابان عن المناجم. كتاب عن عسل النحل. كتاب جامع لمذاهب المؤرخ مترودوروس. كتابان عن الفلاسفة الذين عالجوا مسائل الأرصاد الجوية. كتاب عن إدمان الخمر. أربعة وعشرون كتابا عن القوانين، مرتبة أبجديا. عشر كتب تحوي مختصرا للقوانين. كتاب عن التعريفات. كتاب عن الروائح. كتاب عن النبيذ والزيت. ثمانية عشرة كتابا عن القضايا الأولية. ثلاثة كتب عن مشرعي القوانين. ستة كتب للخطب السياسية. أطروحة عن الأمور السياسية، مع الإحالة إلى المناسبات التي ظهرت فيها. أربعة كتب عن الأعراف السياسية. كتاب عن أفضل دستور. خمسة كتب عن المشكلات. كتاب عن الأمثال. كتاب عن التجمد والانصهار. كتابان عن النار. كتاب عن الأرواح. كتاب عن الشلل. كتاب عن الاختناق. كتاب عن انحراف العقل. كتاب عن العواطف. كتاب عن العلامات. كتابان عن الصوفية. كتاب عن حل القياس المنطقي. كتابان للموضوعات. كتابان عن العقوبة. كتاب عن الشَعر. كتاب عن الطغيان. ثلاثة كتب عن الماء. كتاب عن النوم والأحلام. ثلاثة كتب عن الصداقة. كتابان عن التسامح. ثلاثة كتب عن الطبيعة. ثمانية عشرة كتابا عن مسائل الفلسفة الطبيعية. كتابان مختصر الفلسفة الطبيعية. ثمانية كتب أخرى عن الفلسفة

الطبيعية. أطروحة موجهة إلى فلاسفة الطبيعة. كتابان عن تاريخ النبات. ثمانية كتب عن علل النباتات. خمسة كتب عن العصائر. خمسة كتب عن اللذات الخاطئة. كتاب عن تحقيق افتراض يتعلق بالروح. كتاب عن إيراد الأدلة بشكل خاطئ. كتاب عن الشكوك البسيطة. كتاب عن التناغم. كتاب عن الفضيلة. كتاب معنون بالأحداث أو التناقضات. كتاب عن إنكار الذات. كتاب عن الرأي. كتاب عن الأمور السخيفة. كتابان بعنوان حفلات ساهرة. كتابان حول الانقسامات. كتاب عن الاختلافات. كتاب عن أفعال الظلم. كتاب عن الافتراء. كتاب عن المدح. كتاب عن المهارة. ثلاثة كتب عن الرسالة الإنجيلية. كتاب عن الحيوانات ذاتية التناسل. كتاب عن الاختيار. كتاب بعنوان تمجيد الآلهة. كتاب عن المهرجانات. كتاب عن الحظ الطيب. كتاب عن الحجج البلاغية. كتاب عن الابتكارات. كتاب عن المدارس الأخلاقية. كتاب عن الصفات الأخلاقية. أطروحة عن الشغب. كتاب عن التاريخ. كتاب عن الحكم المتعلق بالقياس المنطقي. كتاب عن الإطراء. كتاب عن البحر. مقال موجه إلى كاسندر بخصوص السلطة الملكية. كتاب عن الكوميديا. كتاب عن النيازك. كتاب عن الأسلوب. كتاب مسمى مجموع الأقوال. كتاب عن الحلول. ثلاثة كتب عن الموسيقى. كتاب

عن الأمتار. كتاب عن آل ميجاد. كتاب عن القوانين. كتاب عن انتهاك القانون. كتاب يضم مجموع أقوال ومذاهب زينوقراط. كتاب حول المناقشات. كتاب عن القسَم. كتاب عن التعاليم الخطابية. كتاب عن الأغنياء. كتاب عن الشعر. كتاب يضم مجموع المشكلات السياسية والأخلاقية والمادية والغرامية. كتاب للأمثال. كتاب يجمع مشكلات عامة. كتاب عن مسائل الفلسفة الطبيعية. كتاب عن المثال. كتاب عن القضية والتوضيح. أطروحة أخرى عن الشِعر. كتاب عن الحكماء. كتاب عن المشورة. كتاب عن الأخطاء النحوية. كتاب عن فن الخطابة، يجمع واحد وستين شخصية من الخطباء. كتاب عن النفاق. ستة كتب تضم تعليقات على أرسطو. ستون كتابا تضم آراء في الفلسفة الطبيعية. كتاب يضم مختصرا للآراء في الفلسفة الطبيعية. كتاب عن العرفان. كتاب يسمى الصفات الأخلاقية. كتاب عن الصدق والكذب. ستة كتب عن تاريخ الأشياء الإلهية. ثلاثة كتب عن الآلهة. أربعة كتب عن تاريخ الهندسة. ستة كتب تضم مختصراً لأعمال أرسطو عن الحيوان. كتابان عن الحجج. ثلاثة كتب عن الافتراضات. كتابان عن السلطة الملكية. كتاب عن العلل. كتاب عن ديموقريطوس. كتاب عن القدح. كتاب عن التكاثر. كتاب عن الصفات العقلية والأخلاقية

للحيوان. كتابان عن الحركة. أربعة كتب عن النظر. كتابان عن التعريفات. كتاب عن الدوطة في الزواج. كتاب عن الأكبر والأقل. كتاب عن الموسيقى. كتاب عن السعادة الإلهية. كتاب موجه إلى فلاسفة الأكاديمية. أطروحة وعظية. كتاب يناقش كيف تُحكم المدينة بأفضل شكل. كتاب معنون بالتعليقات. كتاب عن فوهة بركان جبل إتنا في صقلية. كتاب عن الحقائق المعترف بها. كتاب عن مسائل التاريخ الطبيعي. كتاب عن العادات المختلفة في تحصيل المعرفة. ثلاثة كتب عن الكذب. كتاب هو مقدمة للموضوعات. كتاب موجه إلى أسخيلوس. ستة كتب عن تاريخ علم الفلك. كتاب عن تاريخ الرياضيات المتعلقة بالأرقام المتزايدة. كتاب بعنوان أسيخاروس. كتاب عن الخطب القضائية. كتاب عن الافتراء. مجلد يحوي رسائل إلى أستيسيرون وفانياس ونيكانور. كتاب عن التقوى. كتاب بعنوان إفياس. كتاب عن الظروف. مجلد بعنوان نقاشات مألوفة. كتاب عن تعليم الأطفال. آخر عن نفس الموضوع، يستخدم أسلوبا آخر. كتاب عن التعليم، ويسمى أيضا أطروحة في الفضيلة أو اعتدال النفس. كتاب للعظات. كتاب عن الأرقام. كتاب يحوي تعريفات بالإشارة إلى نطق الكلمات المنطقية. كتاب عن السماء. كتابان عن السياسة. كتابان عن الطبيعة، والفاكهة، والحيوانات.

وتصل تلك الأعمال في مجملها إلى مائتين وثلاثة وعشرين ألفا وتسعمائة وثمانية (223908) سطرا. تلك، إذن، هي الكتب التي صنفها ثيوفراستوس(1).

ربما كنت أفكر في مثل هذه القوائم عندما أضفت، في روايتي: *اسم الوردة*، قائمة متواصلة بالكتب الموجودة في مكتبة الدير. وحقيقة أنني ذكر ت أسماء كتب حقيقية (منتشرة في تلك الفترة في مجموعات كتب الأديرة)، ولم أختلق عناوين كتلك التي استشهد بها رابيليه، لا يبدل من تأثير الصلوات، والأناشيد الدينية، والابتهالات التي يمكن لقائمة الكتب أن تقترحها. إن الرغبة في قوائم الكتب قد فتنت الكثير من الكتّاب، بداية من سرفانتس إلى هويسمانس وكالفينو. يرى محبو الكتب كتالوج مكتبة الكتب العتيقة (التي قُصد بالتأكيد أن تكون قوائم عملية) كصور فاتنة لأرض الوفرة[2]، عالم من المتعة، ويحصلون على المتعة من ذلك،

(1) Diogene Laertius, *The Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, trans. C.D. Yonge (London: Bohn, 1853), Book 5, "Life of Theophrastus," 42-50.

[2] **أرض الوفرة** Land of Cockaigne: في أساطير العصور الوسطى، مكان خيالي يتصف بالترف والسهولة المطلقة، حيث تتحقق المتع والراحة على الفور، وكل شيء في متناول اليد [*المترجم*]

بمثل ما يحصل عليها قارئ جول فيرن من اكتشاف صمت عمق المحيط، ومقابلة وحوش بحرية مذهلة.

يمكننا اليوم، بالفعل، العثور على قائمة لانهائية بالعناوين: الشبكة العنكبوتية العالمية، هي حقا أم القوائم، لانهائية بحسب التعريف، لأنها في تطور دائم، فهي، معا، شبكة ومتاهة. من بين كل ما يصيب بالدوار، فإن القائمة التي تعدنا بها هي الأكثر غموضا؛ إذ تكاد أن تكون افتراضية في مجملها، وتقدم لنا كتالوج بالمعلومات التي تجعلنا نشعر بالوفرة المعرفية والسيطرة الكاملة. العقبة الوحيدة أننا لا نعرف أي من عناصرها يحيل إلى معلومات من واقع العالم وأيها ليس كذلك. لم يعد هناك تمايز بين الصواب والخطأ.

هل يظل ممكنا اختراع قوائم جديدة إذا ما طلبتُ من جوجل أن يبحث لي عن الكلمة "قائمة"، فأجد قائمة بما يقرب من 2.2 مليار موقع؟

لكن، إذا كان هناك قائمة تقترح اللانهائية، فلا يمكن أن تكون فاحشة الطول. أشعر بالدوار حينما أطالع بعض العناوين فقط، مما ذكرتها في رواية *اسم الوردة*: *أدب الكلام والفهم في اللغة العبرية*،

في الأدوات المعدنية لروجر أوف هيرفورد، *الجبر*، للخوارزمي، *قصيدة بونيكا*، لسيليوس إيتاليكوس، *مآثر الفرنجة*، *في إجلال الصليب المقدس*، لرابانوس ماورو، جيورداني *عن عمر العالم والإنسان المحفوظ في كل الرسائل وكافة الكتب من الألف إلى الياء*، *الطقس الخامس للعقاقير*، *الظواهر*، *كتاب إيسوب عن طبائع الحيوانات*، *كتاب بيرونيما عن علم الكون*، *ثلاثة كتب للأسقف إركولفوس عن الأماكن المقدسة فيما وراء البحار*، *كتيب لولي هيلاريونيس عن أصل العالم*، *كتاب سوليني بوليستور عن موضع الكرة الأرضية وعجائبها*، *الماجيستوس*...

أو قائمة الروايات التي تدور حول شخصية فانتوماس:

فانتوماس، *يوفي في مواجهة فانتوماس*، *الجثة القاتلة*، *العميل السري*، *سجين فانتوماس الملكي*، *المحقق المنحرف*، *رجل لندن المشنوق*، *ابنة فانتوماس*، *تاكسي الليل*، *اليد المقطوعة*، *القبض على فانتوماس*، *القاضي اللص*، *حي الجريمة*، *موت يوفي*، *الهارب من سان لازار*، *اختفاء فاندور*، *زواج فانتوماس*، *مقتل الليدي بلثام*، *الدبور الأحمر*، *حذاء الموت*، *القطار المختفي*، *الحياة العاطفية*

للأمير، الباقة المأساوية، الفارس الملثم، التابوت الفارغ، صانع الملكة، الجثة الضخمة، اللص الذهبي، سلسلة الجرائم الدموية، فندق الجريمة، ربطة عنق من القنب، نهاية فانتوماس.

أو الكتالوج (المولع) بقصص شيرلوك هولمز: "قضية هوية"، "فضيحة في بوهيميا"، "عصابة ذوي الشعر الأحمر"، "الطلبة الثلاثة"، "لغز وادي بوسكومب"، "خمس بذور برتقالية"، "الرجل ذو الشفة الملتوية"، "مغامرة الجوهرة الزرقاء"، "مغامرة الشريط المرقط"، "لغز إبهام المهندس"، "مغامرة النبيل الأعزب"، "مغامرة الأشجار النحاسية"، "الشعلة الفضية"، "مغامرة الجندي الشاحب"، "مغامرة الرجل الزاحف"، "مغامرة العميل المرموق"، "مغامرة لبدة الأسد"، "مغامرة حجر المازارين"، "مغامرة رجل الطلاء المتقاعد"، "مغامرة مصاصة دماء سوسكس"، "مغامرة المنزل ذي الأسقف الثلاثة المحدبة"، "مغامرة الأشخاص الثلاثة باسم جاريديب"، "مغامرة النزيلة الملثمة"، "مغامرة جوهرة التاج"، "لغز الطرد البريدي"، "مغامرة المحقق المحتضر"، "المنزل الخالي"، "المشكلة الأخيرة"، "مغامرة *جلوريا* سكوت"، "لغز

المترجم اليوناني"، "كلب آل بسكرفيل"، "وصية عائلة موسجريف"، "دراسة في اللون القرمزي"، "مغامرة مخطوطة المعاهدة البحرية"، "مغامرة بنَّاء نوروود"، "قضية جسر ثور"، "الدائرة الحمراء"، "لغز بلدة ريجيت"، "لغز المريض المقيم"، "لغز البقعة الثانية"، "لغز العلامة أربعة"، "تماثيل نابليون الستة"، "لغز راكب الدراجة"، "مغامرة موظف البورصة"، "مغامرة وادي الخوف"...

القوائم: ممتع قراءتها وكتابتها. تلك هي اعترافات كاتب شاب.

الفهرس



ناصر الحلواني

- كاتب ومترجم
- حاصل على ليسانس الآداب - جامعة القاهرة - قسم الفلسفة
- عضو اتحاد الكتاب المصري

- **الترجمات:**

- التأويل والتأويل المفرط - أمبرتو إكو
- أرقام في الظلام - إيتالو كالفينو (قصص قصيرة)
- مشارك في ترجمة مدخلات موسوعة ستانفورد للفلسفة، منها:

* سقراط * المحاولات الأولى لحل المشكلة السقراطية
* أفلاطون * أساطير أفلاطون * أفلاطون وآراؤه في الخطابة والشعر
- الرواقية *جون ديوي * القديس أوغسطين
- نظريات النفس في الفلسفات القديمة * مفهوم الجمالي
* علم الجمال عند بيردسلي * الحكم الجمالي

- ترجم العديد من المقالات الفلسفية، والقصص، والمسرحيات

- **المؤلفات:**

مدائن البدء - قصص قصيرة.
غوايات الظل - قصص قصيرة.
مطارح حط الطير - رواية.
أرواح تترى - قصص قصيرة.
لحظات - قصص قصيرة جدا

https://www.facebook.com/profile.php?id=100008691602455